

DE SCHOUW

GEWIJD A K LTU EEL LEV N IN NE ER AN

RGAAN VAN DE NEDERLANDSCHE KULTUURKAMER 2e JRG. No 10 OCT.



DE SCHOUW

GEWIJD AAN HET KULTUREELE LEVEN IN NEDERLAND

ORGAAN VAN DE NEDERLANDSCHE KULTUURKAMER

Waarnemend Hoofdredacteur: Dr J. VAN HAM
Redactiesecretaris: A. B. ROELS
Adm.: Uitgeverij „De Schouw", 's Gravenhage, J. P. Coenstraat 26, Telef. 771066, Giro 446173

Bijdragen, brieven en boeken ter bespreking zende men aan den redactiesecretaris, J. P. Coenstraat 26, 's Gravenhage.

Abonnementsprijs f 15.— per jaar; voor leden van de Kultuurkamer f 10.— per jaar; voor buitenland f 17.50; losse nummers f 1.50 per nummer

---

INHOUD

PLATEN

DE FOTO OP DEN OMSLAG IS VAN A. FREQUIN.

DE TEEKENINGEN OP BLZ. 529 ZIJN UIT HET ARCHIEF.

DR D. BARTLING

DE INNERLIJKE VORM

Het begrip van den innerlijken vorm is niet alleen aangelegenheid van de aesthetische theorie. Ook in het leven van de kunstpractijk komt dit begrip herhaaldelijk, en dan gewoonlijk in polemische beteekenis voor, zij het als regel onder andere benamingen. Men wil dan met dit begrip uitdrukken dat het wezenlijke van alle kunst ligt in de directe vormgeving van een geestelijk gehalte. Symmetrie, isodynamie, rhythme, in het algemeen alle middelen die het kunstwerk een eenheid van beeld verleenen hebben in dezen gedachtengang slechts secondaire waarde. Een gebrekkig perspectief is van minder belang, mits het werk slechts in al zijn details *van binnen uit* is gevormd. In het werk moet een geestelijke tendenz, een zinvol gehalte, een bezielende visie op de stof, een levenshouding en wereldbeschouwing gedaante hebben gekregen. Dit zijn gewoonlijk de meeningen die zich met het begrip van den innerlijken vorm willen laten gelden.

Het is dan ook geen wonder dat de kunst met expressieve, weergevende, subjectieve vormen (men zie het artikel over de drie dimensies van den vorm, blz. 195 van dezen jaargang) zich het sterkst tot den innerlijken vorm voelt aangetrokken. De Romantici, de kunstenaars en dichters uit de Sturm- und Drangperiode, maar ook de moderne expressionisten zijn enthousiaste verdedigers van deze leer. Daarentegen zijn de academici, de classicisten en neoclassicisten als regel in woord en werk geringschatters van een kunst, die zoo opzettelijk aan een geestelijk gehalte gestalte verleent.

Is dan het probleem van den innerlijken vorm alleen maar een aangelegenheid van bepaalde historische kunststroomingen en stijlen? Of beteekent het ook een vraagstuk dat het wezen van onze kunst raakt? Oriënteeren we ons in een vluchtigen blik op de historie der theorieën en der philosophie van de kunst.

In geheel de klassieke Grieksch-Romeinsche kunst wordt de vorm beheerscht door maat en getal. Sedert Polycletos staan in de oude kultuur deze maten vrijwel vast. Er is een canon der proporties van de menschelijke gestalte in de beeldhouwkunst. Evenzeer voor de architectuur. Polycletos' Doryphoros, zijn lansdragende jongeling werd het overtuigend voorbeeld van hetgeen hij in zijn geschrift over symmetrie in zake de maatverhoudingen leerde (zie afb. blz. 514). Zoo gold dit beeld voortaan als bijna onfeilbaar richtsnoer.

Als Vitruvius het uitspreekt dat „architectura autem constat ex ordinatione ... et ex dispositione et eurythmia et symmetria et decore et distributione", dan behoeven we ons niet al te zeer om de precieze interpretatie dezer zes categorieën te bekommeren om er toch wel zeker van te zijn dat ook hier alles aankomt op getal, maat en verhouding, kortom op den uiterlijken vorm.

Stel nu tegenover deze leer, die de kunst aan *objectieve* wetten en regels bindt, de gedachte, die Plotinus in de derde eeuw van onze jaartelling uitspreekt: „De schoonheid van het kunstwerk", aldus Plotinus, „stamt van de eidos". Vóór zij uit deze schoonheid in de steen ingaat, is zij in den geest van den kunstenaar. De steen verhindert intusschen de volle en ongeremde verwerkelijking van de „eidos". De bedoeling van deze gedachte en de zin van den term „eidos" benaderen we in moderne denkwijze het beste door te interpreteeren: de ware schoonheid van de kunst schuilt in de kunstzinnige visie. Het kunstwerk bereikt nooit wat het eigenlijk in de visie van den kunstenaar had moeten zijn. De kunst ligt dus allereerst in een *innerlijke* geestelijke schouwing. Het werk wordt in opzien daarnaar gemaakt. In Plotinus' gedachtegang worden daarmee niet de uiterlijke maten en verhoudingen geheel afgewezen. Als het zoo uitkomt, kan de kunstenaar van de „uiterlijke" vorm-middelen gebruik maken. Niet op getal en verhouding, of op de schoone proportie bouwt echter het *wezenlijke*, doch op hetgeen aan gene zijde van stof en mathesis bestaat, de „endon eidos", de innerlijke idee.

In de kunst der middeleeuwen en inzonderheid in de Gothiek mag men min of meer de realisatie dezer leer zien. Gelijk bekend keert theorie en kunst der renaissance dan weer opnieuw tot de objectiviteit terug. Perspectief en proportie, getal en maat, alles wat de kunst wetenschappelijk

hanteerbaar maakt, komt in hooge eere. Stroomingen in de 17de en 18de eeuw geven daar op weer een reactie. Inzonderheid wordt Shaftesbury de vernieuwer en uitbreider van Plotinus' „innerlijken vorm". Zijn begrip der „inward form" is echter ruimer, minder metaphysisch en meer psychologisch gemeend dan bij Plotinus. Zijnerzijds oefent Shaftesbury's werk weer grooten invloed uit op Goethe en Herder. Door deze laatste geesten treedt dan dit begrip onze moderne wereld binnen, ontdaan echter van het pan-dynamisch karakter dat het in hun wereldbeschouwing heeft.

Van Shaftesbury wil ik aan een uitspraak herinneren, die zich scherp tegenover de aesthetica van maat, getal en verhouding laat stellen. Om den mensch in zijn uiterlijke houding juist te vormen, aldus Shaftesbury ongeveer, is het noodzakelijk eerst den innerlijken vorm van den mensch volkomen te verstaan. En moet de kunstenaar het beeld van een *bepaald* man scheppen, dan behoort hij zich eerst in diens geestelijke wezen en levenshouding geheel te hebben ingeleefd en het ondubbelzinnig te hebben bepaald voor hij aan het werk gaat. Onwillekeurig denken we hierbij aan de werkwijze van Rodin met het beeld van Balzac (zie afb. blz. 514). Eerst na de bestudeering van Balzac's oeuvre en na zich geheel en al in diens persoonlijkheid te hebben verplaatst, is Rodin tot de uitzonderlijke expressieve en kunstzinnig zoo sterk boeiende gestalte gekomen.

Inderdaad kan men Polycletos' Doryphoros en Rodin's Balzac naast elkaar stellen als voorbeeldige modellen van hetgeen respectievelijk de aesthetica van getal en maat en die van den innerlijken vorm trachten te bereiken. Zagen we in de historie uiterlijken en innerlijken vorm beide telkens in hun eigen perioden aan het woord komen, dan schijnt het ook de moeite te loonen te luisteren naar de argumenten die zij tegen elkaar aanvoeren.

Wat verwijt de verdediger van den innerlijken vorm de objectieve aesthetica van maat en verhouding? Samenvattend wat verschillende tijden te berde brachten, komt het hier op neer: De uiterlijke vorm bindt de kunst te zeer aan wat voor oogen is, het zintuigelijke. Zij vat de kunst te rationeel op. Daardoor komt de kunst in een valsche concurrentie tot het verstand. De kunst wordt „volkomenheid der lagere kennisvermogens" gelijk het bij Baumgarten heet. Als de kunst inderdaad niet meer is dan een „verwarde" voorstelling van waarheid, een duistere redelijkheid, hebben rationalistische denkers als b.v. Descartes gelijk, die niet kunnen begrijpen hoe een denkend mensch zich nog met kunst kan inlaten.

De uiterlijke vorm raakt gehalte noch inhoud der kunst. Wanneer men rhythme en symmetrie, orde en harmonie, kortom de eenheid van compositie voor het wezenlijke houdt, besteedt men zijn zorg aan abstracte vormen die *buiten* den eigenlijken beeldinhoud liggen. Zij zijn niet in staat de innerlijke geestelijke waarden van het inhoudsgehalte uit te drukken, daar deze zich niet in formeel-rationeele schema's laten benaderen.

De uiterlijke vormmiddelen maken de stof tot een soort mannequin, waaromheen de formeele schoonheden worden gedrapeerd. Bij alle uiterlijke beeldeenheid is de innerlijke eenheid zoek. Het kunstwerk valt immers uiteen in schoonheid van kleuren, schoonheid van contouren, schoonheid van volumen, van rangschikking, verhouding, zuiverheid van teekening enz., alles heterogene dingen, die geen toegang geven tot de ware wezenswaarde.

Daarentegen stelt de verdediger van den innerlijken vorm de innige verbinding tusschen genie en vorm. Wanneer een kunstenaar b.v. een landschap schildert, dan vult de kunstenaar dit beeld met zijn geheele ziel. Alles wat uit de fundus animae stamt en dat zich niet onder wet en regel laat brengen noch achteraf rationeel laat uitputten, gaat in het werk over en geeft het zijn geestelijke eenheid, wijdheid en rijkdom, zijn aesthetische „idee", gelijk Kant het uitdrukt.

De verdedigers van den uiterlijken vorm leggen op hun beurt de partijgangers van den innerlijken vorm ten laste dat zij met hun vereering voor het gehalte van den inhoud buitenaesthetische elementen in de kunst binnenloodsen. De kunst verliest hierdoor haar autonomie. De gevolgen hiervan zijn verwaarloozing van de ambachtelijke techniek, willekeur en bizarrerie in de vormgeving. Subjectivisme, maar vooral individualisme, en daarmee onverstaanbaarheid van het beeld voor de oningewijden, zijn dan nog verdere aanteekeningen in het zondenregister. Geniekultus en artistenpedanterie worden door het gemis aan controleerbare wetten en regels in de hand gewerkt.

Als eigen verdienste stelt de uiterlijken-vorm-verdediger zijn zorg voor de schoone beeldeenheid en gave compositie. Dan is er de omstandigheid dat het telkens de hernieuwde belangstelling voor de uiterlijke vormmiddelen en de ambachtelijke techniek was, die een in steriel individualisme ontspoorde kunst weer op het rechte pad terugbracht. Hij wijst er verder op dat de kunst van den uiterlijken vorm als regel de kunst was van tijdsperioden met een in natuurlijke eenheid bloeiende kultuur.

Als we deze argumenten voor en tegen beluisteren, is het niet moeilijk beider gelijk en ongelijk in te zien. Dat wil zeggen: voor den niet-kunstenaar-theoreticus. We worden ons dan namelijk bewust dat beide partijgangers ieder van hun kant een te eenzijdigen nadruk leggen op één element van de structuur van het kunstwerk, de eene op het aesthetische, de andere op het expressieve. Beide momenten zijn aanzichten, wier functie in het geheel slechts met den blik op dit geheel is te begrijpen. Uiterlijke vorm zonder relatie tot het gehalte van den inhoud geeft een leege praal. Maar innerlijke vorm zonder relatie tot de aesthetische vormmiddelen baart een werk met blinde oogen. Geen groot kunstwerk, of *beide* momenten zijn aanwezig! Bij dit inzicht kan de niet-kunstenaar-theoreticus het laten, al zal hij mede in samenhang met zijn leven in een bepaalde kultuur zijn persoonlijke voorkeur houden.

Voor den kunstenaar staat echter de zaak anders. Hij

kan niet bij zulk een zoowel-alsook leven. Hij heeft den plicht der eenzijdigheid. Nu de huidige kunstenaar sedert de overwinning van het expressionisme, in een steeds sterker strooming, onder de schoolbenamingen van neo-classicisme, nieuwe zakelijkheid enz., terugkeert tot den uiterlijken vorm en de daaraan inhaerente ambachtelijke techniek, mogen we daarin het verheugend symptoom van een gezonde regeneratie zien. Anderzijds echter is er in ons huidig kultuurleven zooveel onzen geest en ziel vervullende spanning, dat het innerlijk van ons persoonlijk en gemeenschapsleven geen rust kan vinden als het niet ook in de kunst tot vorm kristalliseert, zich in kunstwerken, van innerlijken vorm vervuld, uitdrukt.

Uit het dilemma onzer huidige kunst, waarin de eene wegwijzer naar den uiterlijken vorm wijst en de andere tot kunstzinnige uitdrukking van de krachten en idealen, het verlangen en de hoop van onzen tijd maant, zal de kunstenaar zich slechts kunnen redden wanneer hij zoo veelzijdig en grondig de uiterlijke vormen heeft leeren beheerschen, dat zij onwillekeurig dienstbaar worden aan zijn groote taak om in de kunst van onzen tijd voor het wezen van onzen tijd zijn innerlijken vorm te scheppen.

HERFSTMIDDAG

Herfstmiddag gloeit. Nazomer is 't
Geheven uit den morgenmist
Is deze middag klaar en puur
Als een vergodlijkt avontuur,
Een rust, kortstondig en volmaakt,
Waarin de mensch tot God ontwaakt,
En als een uitverkoren kind
Zich op het wonder weer bezint,
Dat er een andre wereld was,
Waarnaar 't verlangen nooit genas,
Een wereld waarvan hem de glans
Nog heugt als droom bij dag. Doch thans
Herkent hij al die schoonheid *hier*:
Landouwen, boomen en rivier
In dezen middag klaar en puur,
In dit vereeuwigd, wolkloos uur.

J. J. VAN GEUNS

MR E. OTTO

KULTUREELE REVOLUTIE

De verhouding tusschen kultuur en revolutie wordt veelal bepaald door het uitgangspunt van de redeneering, door het standpunt, dat door den beschouwer wordt ingenomen. Benadert men deze verhouding van de zijde van den kultuurmensch, dan wordt revolutie meestal tot een kultuurvernietigende, dood en verderf brengende orkaan van anti-kultureele machten, tot een „opstand der horden". Tracht men vanuit het revolutionnaire besef het begrip kultuur te benaderen, dan wordt de waarde daarvan onderschat. Veelal wordt kultuur dan slechts gezien als een hindernis voor de revolutionnaire ontwikkeling, welke zoo spoedig mogelijk dient te worden opgeruimd, desnoods met geweld. Door deze beschouwingen ontstaat de gedachte, dat kultuur en revolutie een onverzoenbare tegenstelling vormen.



Wanneer men echter bovengenoemde verhouding wil begrijpen; indien men de positie van kultuur en revolutie ten opzichte van elkaar juist wil bepalen, dient men uit te gaan van het wezen van beide begrippen. Slechts indien men tot de ware beteekenis ervan is doorgedrongen, zal men pas kunnen vaststellen of er inderdaad een onoverbrugbare kloof gaapt tusschen kultuur en revolutie, dan wel, dat er slechts sprake is van een uiterlijke tegenstelling, ja zelfs, dat er wellicht een grondbeginsel is, dat zoowel aan kultuur als revolutie ten grondslag ligt.

Het zou te ver voeren om in deze beschouwing te trachten een gemotiveerde en beredeneerde uiteenzetting te geven omtrent het wezen van deze beide begrippen. Voor wat betreft het begrip kultuur moge ik verwijzen naar mijn artikel in het Maartnummer van „De Schouw" over „Germaansche Kultuur en Europeesche Beschaving", waarin ik het begrip Kultuur o.a. op de volgende wijze trachtte te omschrijven:

„Kultuur is radicaal, d.w.z. voortkomend uit den wortel van ons zijn, uit het diepste wezen van ons bestaan. Kultuur is geen tegenstelling tot natuur, doch een uit het natuurlijke voortspruitende levensfunctie. En aangezien het individu slechts denkbaar is als onderdeel van zijn volk en het wezen van den enkeling door ras en volk wordt bepaald, is kultuur ook slechts denkbaar in nauwen samenhang met het bestaan van het volk."

Zonder nu dieper in te gaan op de daartoe leidende overwegingen, zou ik het wezen eener ware revolutie willen omschrijven als het verzet van een volk tegen die omstandigheden, welke het in zijn levensuitingen belemmert.

Hieruit volgt, dat het begrip, van waaruit wij de bovengenoemde verhouding kunnen beoordeelen en benaderen, „het volk" is. Wij gaan dan uit van het subject en tegelijk object van beide begrippen, van den drager en het doel zoowel van revolutie als van kultuur. Vanuit dit standpunt bezien, wordt de verhouding tusschen kultuur en revolutie duidelijker, zien wij juister het verband, dat tusschen beide bestaat. Indien wij derhalve spreken over kultureele revolutie, dan beteekent dit, dat hierin geen inwendige tegenstelling is gelegen, doch dat het integendeel een vanzelfsprekend samenstel vormt. Een revolutie is de bevrijding van de kluisters, waarin het volkswezen is geslagen. Deze banden zullen alle uitingen van dit volkswezen trachten te beperken en neer te houden en dus vanzelfsprekend ook de zoo belangrijke ontplooiing van het volkseigene in de kultuur. Vandaar dan ook, dat iedere revolutie min of meer het karakter draagt van een kultureele revolutie. In bovenstaande beschouwingswijze ligt echter ook een beperking. De revolutie in de kultuur kan slechts zoover gaan als zij dient om belemmeringen en verkorstingen van het kultuurleven op te ruimen en te doen springen. Zoodra zij verder gaat, zoodra zij dingen aantast, die uit het diepere zijn van het volk voortkomen, is er geen sprake meer van een kultureele revolutie, maar van een onvolksche kultureele révolte, van een negatief verzet van krachten, welke niet uit het volkswezen voortkomen, tegen de door ras en volk bepaalde kultuuruitingen.



Hierbij dient men echter in het oog te houden, dat vaak datgene, wat voor het eene volk positief is, voor het andere volk als negatief is te beschouwen. Wanneer dus in een staat, welke is samengesteld uit een combinatie van verschillende volksche groepen, een revolutie ontstaat, hangt het geheel af, vanuit welke groep men deze gebeurtenissen beschouwt of men haar als positief of negatief zal waardeeren. Zelfs zullen in een historisch gebeuren de positieve en negatieve factoren gemengd voorkomen en het is de taak van den historicus om te trachten in een dergelijk gebeuren beide groepen van factoren te onderkennen en te onderscheiden. Daarbij komt nog, dat een revolutie uit den aard van haar wezen als verzet tegen bestaande toestanden, de neiging heeft om als een stroom buiten haar oevers te treden en verder te gaan dan eigenlijk noodig is. De Fransche revolutie is in haar oorsprong wellicht zelfs van noordsch-germaansch standpunt uit

bezien, een echte revolutie. In haar ontwikkeling echter is zij, in onzen zin, geen ware revolutie meer, doch een vernietigingsstrijd tegen de laatste resten van een germaansch bepaald kultuurleven in het fransche staatsgebied, terwijl zij zelfs tracht, ook buiten de fransche staatsgrenzen, haar vernielenden invloed uit te oefenen.



Gezien echter vanuit het standpunt van den franschen staat, dat is vanuit het wezen van het rassisch-chaotische fransche volk, blijft het een echte revolutie, „de fransche revolutie". Immers zij vergroot de ontplooiingsmogelijkheden van de „fransche kultuur" en de daarmede verbonden rationalistische, universalistische fransche staatsidee.

Een nog sterker sprekend voorbeeld vinden wij in de russische revolutie. Aanvankelijk zeker voortkomend uit het meest eigene van het russische volk, tracht zij ruimte te maken voor een ontwikkeling van de russische kultuur. In haar verdere ontwikkeling echter wordt zij, onder den invloed van joodsch-internationale denkbeelden, tot een vernietiging van het oer-russische. Wij hebben dan niet meer te maken met een kultureele beweging en evenmin met een revolutie in den waren zin van het woord.

Indien wij trachten op grond van het bovenstaande een definitie van kultureele revolutie op te stellen, dan komen wij tot de volgende formule: Kultureele revolutie is een, vanuit het ras en volk voortkomend, verzet tegen datgene, wat de ontplooiing en de ontwikkeling van het kultureele leven van dat bepaalde volk in den weg staat. Zoodra tendenzen binnensluipen, welke niet meer in verband staan met het volkseigene, hebben wij niet meer te maken met een kultureele beweging, noch met een revolutie. Andere invloeden, van buiten komende storende factoren, hebben de aanvankelijk aanwezige kultureele revolutie dan doen verworden tot een a-kultureelen, vaak zelfs anti-Kultureelen opstand.

Politiek is een der belangrijkste levensuitingen van een volk, is het streven van dat volk om volkomen zichzelf te wezen en het eigenste tot uitdrukking te brengen in zijn levensvormen.

Vandaar, dat politiek en kultuur twee begrippen zijn, welke in elkaars verlengde liggen. Het eene is niet denkbaar zonder het andere en omgekeerd. Een politieke of staatkundige revolutie moet dus noodgedwongen samengaan met een kultureele revolutie, al zullen deze beide complexen van gebeurtenissen niet altijd, wat aanvang en einde der revolutionnaire periode betreft, precies over elkaar vallen. Vaak zelfs zal de behoefte naar kultureele vrijheid van het volk één der hoofdoorzaken van het ontstaan eener politieke revolutie zijn. Een revolutie op staatkundig terrein, welke geen kultureele gevolgen zou hebben, kan als niet geheel geslaagd worden beschouwd. Immers het wederom vrij geworden volksleven, van zijn belemmerende banden ontdaan, zal zich weer gaan uiten en nieuwe bloemen en vruchten voortbrengen. Indien na een revolutie derhalve geen opbloei der eigen kultuur van het volk plaats vindt, is dit een bewijs, dat de toegebrachte slagen niet voldoende zijn geweest, om de belemmeringen en hindernissen te sloopen en het volksleven zijn zoo noodige vrijheid te geven.

Hoe is dit alles nu bij de nationaal-socialistische revolutie, welke thans haar mokerslagen doet neervallen op het uit den vreemde geïmporteerde democratisch-kapitalistische systeem, dat al te lang de ontwikkelingsmogelijkheden van ons volk heeft belemmerd? Dat wij hier te maken hebben met een revolutie in den waren zin des woords, staat vast. Het nationaal-socialisme, uitgaande van het ras, kan niet anders als er naar streven om het raseigene vrije baan te verschaffen. De geheele geschiedenis der „duitsche" revolutie bewijst, dat zij een doorloopend verzet is geweest tegen het volksvreemde, tegen van buiten komende onduitsche invloeden. Reeds op 1 Augustus 1923 heeft de Führer de doelstelling van de nationaal-socialistische revolutie samengevat in deze woorden:

„Es wird die Stunde kommen, da wird die Republik der Verneinung der deutschen Geschichte, der Auflösung der alten Armee, der Niederholung und Besudelung der alten Flagge, der Tummelplatz ausländischer Interessenten, zu einem wirklichen deutschen Volksstaat werden! Zu einer wahren Gemeinschaft der Deutschen."

Het nationaal-socialisme kan niet anders wezen als een volksche, dus een ware, revolutie; zoodra het dit principe loslaat, is het geen nationaal-socialisme meer. Het ideaal van het nationaal-socialisme, gezien in het grootere verband van de germaansche wereld, kan slechts gevonden worden in „het Rijk", d.w.z. de door alle eeuwen heen onveranderlijke in zich zelf rustende, omhoogstrevende en steeds weer in zich zelf terugkeerende mythe van de saamhoorigheid en lotsverbondenheid der germaansche volkeren. In mijn bovenaangehaalde beschouwing sprak ik erover, dat de nationaal-socialistische revolutie een bij uitstek kultureele revolutie is. Dit ligt in haar wezen opgesloten. Het is de grootste taak, die aan onze generatie is opgelegd, om de voorwaarden voor een ontplooiïng der germaansche kultuur te scheppen.



Hiertoe is noodig in de allereerste plaats de verdediging met de wapens in de vuist tegen de aanstormende vijandige machten. Daarnaast echter is het dringend noodzakelijk om in het eigen land alles op te ruimen en omver te werpen wat deze ontplooiing in den weg staat. Daarbij moeten wij hard zijn! Formeel-juridische bezwaren, vermeende rechten van personen of belangengroepen of economische omstandigheden mogen nimmer een voorwendsel zijn om de noodige maatregelen uit te stellen of niet door te voeren.

Wie revolutie wil maken, moet, ook geestelijk, revolutionair durven zijn. Dat hierdoor bestaande posities

worden aangetast, vijandige kracht-concentraties aangevallen en vernietigd zullen moeten worden, staat vast. Slechts één richtlijn dient ons daarbij voor oogen te staan, slechts in één opzicht is voorzichtigheid geboden; bij alles wat wij in dit opzicht doen, dienen wij te bedenken of de te nemen maatregelen de ware vrijheid van ons volk dienen. In zijn rede voor het Volksgerecht, waarvoor hij als beschuldigde van hoogverraad was gesteld, heeft Adolf Hitler zich tegen zijn aanklagers verdedigd door zich te beroepen op Bismarck. Hij heeft daarbij de volgende woorden gesproken: „Seine Tat wäre vielleicht auch Hochverrat gewesen, wenn nicht aus dieser Tat heraus der Segen gekommen wäre, der das deutsche Volk zu seiner Einheit führte, zu seiner höchsten Vollendung und Freiheit". Dit is de eenige wet, waaraan onze revoluti[e] gebonden is.

Indien wij aldus handelen, dan zullen wij allen, die ons beschuldigen en ons verraders noemen, het Führerwoord in het gezicht kunnen slingeren, dat hij aan het slot van bovengenoemde rede heeft gesproken: „Möge[n] Sie uns tausendmal schuldig sprechen, die Göttin des ewigen Gerichtes der Geschichte wird lächelnd den Antrag des Staatsanwaltes und das Urteil des Gerichtes zerreiszen; denn sie spricht uns frei."

S. J. VAN DER MOLEN

HEBEL EN FRIESLAND

Hebel en Friesland: een op het oog nogal zonderlinge combinatie. Immers, welke gemeenschap kan er zijn tusschen landschap en menschen in Zuidwestelijk Duitschland en in ons Friesland? Dáár de hoogten en laagten van een idyllisch berglandschap met duistere bosschen, lachende hellingen met wiegelend graan, onberekenbare beekjes en stille dorpjes in een dal, hier de wijdheid van kleihoek en waterland, arm aan boomen, vlak en open, waarover noordsche dampen drijven en immer koele zeewind waait. Dáár een monter lichtvoetig menschenslag dat den invloed van het Zuiden reeds duidelijk verraadt, hier een ernstig, gesloten volk dat zich moeilijk geeft en met zware schreden over de aarde gaat.

Johan Winkler heeft gewezen op den vrijheidszin der Allemannen, op hun gehechtheid aan hun volkseigen en hun gouwspraak, waardoor zij onder de Hoogduitschers eenigermate eenzelfde plaats innemen als de Friezen onder de Nederlanders in het algemeen en op de overeenkomst tusschen het Allemannisch en het Friesch doordat beide op denzelfden trap van klankverschuiving staan en menigen ouden vollen taalvorm bezitten, maar erg overtuigend is dit niet. Bovendien, Winkler getuigt terecht, dat beide „niet anders verwant (zijn) alsdat zij zuiver Germaansch zijn", wat ook van andere Germaansche talen geldt. Het geheim van den invloed welken Johann Peter Hebel in de eerste helft der vorige eeuw op de Friesche letterkunde heeft uitgeoefend, ligt dan ook zeer zeker niet in sterke gemeenschappelijke trekken in volk en landschap van Allemannia en Frisia, doch in die gelijkheid in levensgevoel waarvan Hebels werk op iedere bladzijde spreekt en welk levensgevoel ook die Friezen bewoog door wie Hebel nader tot Friesland gebracht werd. Men heeft dit levensgevoel wel als Romantiek aangeduid. Op Hebel is deze karakteriseering echter niet van toepassing. Veeleer beteekent hij een volksche reactie op de tot ziekelijke uitwassen vervallen romantische beweging, welke alleen reeds door een afkeer van het dialect zich scherp van Hebel en zijn geestverwanten onderscheidde. En juist als verdediger van het dialect met de daad zijner artisticiteit neemt Hebel in de Duitsche literatuur een eigen plaats in.

Zeker, hij was niet de eerste die poogde de gouwspraak door er in te schrijven en te dichten tot eer en aanzien te brengen. Vóór hem streefde de Noordduitscher Joh. Heinrich Vosz in gelijken zin, doch tot een doorbraak kwam het eerst in de figuur van den zonnigen en zuivergestemden Alleman, wiens wereld lag in den driehoek tusschen Basel, Freiburg i.B. en Säckingen met het Wiesental als middelpunt waaruit hem, in dankbaar herinneren aan een gelukkige jeugd, de inspiratie toestroomde voor zijn beroemde Allemannische Gedichte. Naar dit Wiesental, aan de zuidelijke helling van het Zwarte Woud in Baden gelegen, verhuisden de ouders van den in 1760 geboren Johann Peter en hier verwortelde hij met den bodem, werd hij een genoot der eenvoudige boerenbevolking, onderging hij het wonder van de natuur en deed er onvergetelijke indrukken op welke ook in zijn later leven nimmer verbleekten. Zijn Allemannische Gedichte zijn een verheerlijking van dit plekje Duitschen bodem en Hebel prijst zich later gelukkig, dat het hem gelukt is de spraak van het volk dat er woonde „klassisch zu machen und ihr eine solche Celebrität zu erringen".

Weldra noodzaakte de studie Hebel zijn heem in engeren zin te verlaten, doch in 1783 keerde hij er terug en vestigde zich als leeraar te Lörrach, waar hij negen jaren bleef. In 1791 werd de idylle echter weer verstoord door zijn benoeming tot leeraar aan het gymnasium te Karlsruhe, waarbij hij tevens den plicht had van tijd tot tijd in de vorstelijke hofkerk te prediken. In deze residentie beleefde hij gelukkige jaren: hij verwierf eer en aanzien, bezat een trouwen vriendenkring en genoot een bescheiden welstand. Toch

voelde hij zich er niet geheel thuis en dit gevoel was soms zoo sterk, dat hij er over dacht zijn betrekking neer te leggen en als predikant in het land zijner jeugd zijn verdere jaren te slijten. Dit verlangen naar zijn Heimat, het zonnige Oberland, deed Hebels poëzie geboren worden. Enkele jaren slechts, voornamelijk 1801 en 1802, schonk de muse hem haar gunst: daarna verlamde zijn dichterlijke kracht. Doch deze korte tijd was voldoende om hem tot een bekend en gevierd dichter te maken. In 1803 verschenen te Karlsruhe zijn Allemannische Gedichte en reeds in 1808 bleek een vierde druk noodzakelijk. Goethe uitte zich waarderend over Hebels werk, Savigny noemde het voortreffelijk. Lange jaren hield de roem dezer gedichten „für Freunde ländlicher Natur und Sitten" stand en na zijn dood, in 1826, zijn zij nog herhaaldelijk herdrukt. In 1891 getuigt Johan Winkler in den Frieschen Volksalmanak: „Nog heden treffen en begeesteren zij iederen vriend van ongekunstelde poëzy, iederen beminnaar van landelijk eenvoudige zeden, iedereen die gehoor heeft en smaak voor de klankrijk een formrijke welluidendheid der Allemannische sprake. Het hart van menigen Germaanschen jongeling, in alle gouwen, is er door ontroerd geworden en tot navolging aangevuurd."

Dit gold niet alleen van Klaus Groth, die volgens zijn verklaring „Die Wiese" verslonden had in een roes van verrukking, ook de jonge Friesche literatuur onderging sterk den invloed van „den grooten Hebel" (Winkler), dien Harmen Sytstra in zijn Iduna (jrg. 1850) als „ûs Friund Hebel" betitelde. Een grootere waardeering laat zich moeilijk denken.

Het waren niet alleen de Allemannische Gedichte welke in de Friesche literatuur hun sporen hebben nagelaten, ook het later verschenen Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreunds — een bonte en omvangrijke verzameling vertellingen, sprookjes, grappen, raadsels en liederen — was een geliefde bron voor vertalingen en bewerkingen: „nei Hebel, frij nei Hebel, Hebelske teltsjes", zijn aanduidingen welke men in de Iduna's uit de jaren 1850 tot 1858 herhaaldelijk aantreft.

Degene die Hebel het eerst tot Friesland heeft gebracht, was Eeltje Halbertsma, een der drie „broerren Halbertsma" wier Rimen en Teltsjes *het* volksboek der Friezen zijn geworden. Geboren te Grouw in 1797, studeerde hij voor dokter, in 1814 te Leiden en in 1818 ruim een half jaar te Heidelberg, waarna hij zich als arts te Purmerend vestigde, welke standplaats hij al spoedig met zijn geboortedorp wisselde.

Het Heidelbergsche studentenmilieu is van grooten invloed op den jongen, dichterlijk aangelegden Fries geweest. „Do 't er thúskaem, siet er stiiffol Dútske sangen, dy 't neirûsden yn syn siel" (Toen hij thuiskwam, zat hij boordevol Duitsche liederen, die naruischten in zijn ziel), zegt Dr Wumkes in zijn levensbericht van de gebroeders Halbertsma. En niet alleen, dat Eeltje het Duitsche volkslied had leeren kennen, dat bij menig vers zijn voorbeeld zou worden, hij maakte er ook kennis met de jonge nationale ideeën welke er, na de afwenteling van het Napoleontische juk, in de Burschenschaften rijpten. Het is niet toevallig dat Eeltje de melodie van zijn „De âlde Friezen" — sedert algemeen bekend geworden als het „Frysk folksliet" — aan Heinrich Schnoor ontleende. Het was ook in Heidelberg, dat zijn vaderlandsche zin ontwaakte en het is zeer waarschijnlijk, dat toen reeds bij hem de gedachte opkwam door het dichten en schrijven in de volkstaal zijn Frieschen volksgenooten liefde bij te brengen voor hun toen reeds lange jaren veronachtzaamde en verguisde taal. Dat daarbij Hebels gedichten een groote rol gespeeld hebben, staat wel vast. Hier vond hij een verdediger van de volksspraak, een dichter bovendien die door zijn innige verbondenheid met het eenvoudige landelijke leven, dat Eeltje zoo goed kende, een verwante wereld voor hem opende. Door afkomst en aanleg toch was hij inderdaad een „Freund ländlicher Natur und Sitten" en hij is dat zijn heele leven gebleven. Daarnaast zal hij in de Allemannische Gedichte (stellig onder de Heidelbergsche studenten geliefde lectuur) getroffen zijn door het nieuwe: te dichten in de taal van het volk. Of Eeltje te Heidelberg gedichten heeft geschreven, is niet bekend. Maar vier jaren later reeds kwam van de hand van Eeltje en Joost Hiddes de „Lapekoer fen Gabe Skroar" in het licht, een volksboekje dat Friesche taal en eigenaard wilde eeren en versterken en tevens den volksman enkele onderhoudende uren bezorgen.

Hoe groot daarin de invloed van de Duitsche romantiek en van Hebel is, blijkt uit het in het Nederlandsch gestelde „Naricht" in de Lapekoer-uitgave van 1829. Daarin wordt medegedeeld: „In de Lapekoer zijn twee eigentlijke vertalingen: It deagraverssankje is Holtys Grabe, grabe und spade, en de Rottelwacht is de Nachtruf uit de Allemannische Gedichte van Hebel, vrij gevolgd. Genoodzaakt om met de zangwijze van Duitsche liederen tevens de maat van het vers over te nemen, verviel men somtijds ongevoelig in het hoofddenkbeeld tevens, of in den algemeenen gang van het geheel. Vergelijk uit dit oogpunt de Bolswerter merke met de Hans und Verene uit de Allemannische Gedichte van Hebel; Jonker Piet en Sibbel met Verzeihen Sie, mein herr Baron; het Skippers-sankje met het bekende Vergiss mein nicht; de nije widzesang met Du, du liegst mir am herzen; en Sibbel fen de Ryp met Das mädel im thal". (R. en T., 5e dr., p. 143).

Naast deze onmiddellijke beïnvloeding staat ongetwijfeld het feit, dat de volksche dicht- en vertelkunst, zooals deze naar voren kwam in het werk van een Hebel, als zoodanig voorbeeld is geweest bij het werk der gebroeders; de invloed op Eeltje vooral schijnt mij groot.

De Lapekoer opent met „De Bolswerter merke fen Hoatse mei syn Wobbel", een vroolijk lied over de Bolswarder kermis, waarop Hoatse de liefde wint van Wobbel, niet dan na zijn schroom van zeventienjarige te hebben overwonnen en dank zij de medewerking van een rij vlotte Friesche meisjes, die Hoatse zijn uitverkorene letterlijk in de armen voeren. Dezelfde schroom en dezelfde onverwachts gunstige bevrediging der zoete wenschen van den jongeman kenmerken Hebels gedicht. Hans getuigt van zijn Verene (= Veronica):

„Es gfallt mer nummen eini,
Und selli gfallt mer gwis!
O! wenni doch das Meidli hätt,
Es isch so flink und dundersnett,
So dundersnett, so dundersnett,
I war im Paredies".

Halbertsma laat zijn Hoatse zeggen:

„To Bolswert yn'e merke
Seach ik in famke gean.
Ik tochte, bern! *hwet biste tûk,*
Sa jong en prûs en nuver smûk,
Ja, nuver smûk, Ja nuver smûk,
Sa tsjep yn sneinske klean."

Men beschouwe vooral de schuingedrukte regels. Doch er zijn meer overeenkomsten: Hans bekent, dat hij begint te zweeten en niet weet wat hem overkomt als hij het meisje van verre ziet, terwijl Hoatse zegt: „Mar seach hja my, den roun ik wei en like hast bistoarn" (Maar zag zij mij, dan liep ik weg en werd zoo wit als een doode). En Verene vraagt aan het slot haar Hans, na opgemerk te hebben dat hij zijn liefde duidelijk had doen blijken: „*Und worum seisch 's denn nit?*", terwijl Wobbel Hoatse toevertrouwt: „*Dou woest my ommers lang al ha, Ei! hiest it my mar sein!*"

Tenslotte zij er nog op gewezen, dat Halbertsma ook de melodie van Hans und Verene (een oude volkswijze?) heeft overgenomen, welke mede heeft bewerkstelligd, dat het lied van Bolswarder kermis snel populair werd en ook thans nog graag gezongen wordt. Het belangwekkende is daarbij — de heer H. K. Schippers heeft er onlangs mededeelingen over gedaan — hoe het lichte, luchtige danswijsje uit het „Oberland" door het volk in Friesland „verzongen" werd tot het zware, ietwat onbeholpen rhythme van de . . . ."boereplof"! Ook daarin schuilt een stuk volksgeest.

Een minder vrije, ja een vrijwel letterlijke vertaling gaf Halbertsma in „De Rottelwacht" en wel van Hebels „Wächterruf", waarin de nachtwachter van tien tot drie het uur afroept en daaraan eenige moraliseerende beschouwingen verbindt. Zoowel het origineel als Halbertsma's bewerking tellen zes coupletten, doch de versmaat is verschillend. Als voorbeeld geef ik het eerste vers:

„Loset, was i euch will sage!
D'Glocke het Zehni gschlage.
Jez betet, und iez göhnt ins Bett,
und wer e rüeihig Gwisse het,
schloft sanft und wohl! Im Himmel wacht
e heiter Aug die ganzi Nacht!"

„Tsjien hat de toerklok slein!
In swiere dei is wer forflein.
Minsken, harkje nei myn sizzen;
Bid en gean to rêsten lizzen!
En dy nin tsjoed gewisse het,
Slept sêft en swiet op sa'n gebet:
Hwent yn'e himel hâldt de wacht
In helder each de hiele nacht."

Uit deze voorbeelden blijkt wel, dat Halbertsma het verstond het gegeven van Hebel oorspronkelijk te verwerken en het in een zoo onmiskenbaar Friesch gewaad te steken, dat velen Halbertsma's navolgingen van Hebel voor oorspronkelijk dichtwerk hielden, temeer daar in den eersten druk van de Lapekoer de ontleening ook niet vermeld werd.

Niet minder groot was Hebels invloed op de rond het in 1845 door Harmen Sytstra gestichte en tot zijn dood (in 1862) door hem geleide, jaarboekje Iduna verzamelde Friesche schrijvers van grootere en kleinere allure. De redacteur bepaalde zich uitsluitend tot het bewerken van stof uit het Schatzkästlein, evenals de medewerkers M. Smeding en D. B. C. (= D. B. Camstra en niet D. Bouma Nieuwenhuis, zooals Winkler verkeerdelijk bericht). Er verscheen bijna geen jaargang waarin niet een aantal „Hebelske teltsjes" was opgenomen. De belangrijkste bijdrage leverde echter de Leeuwarder koopmanszoon Tiede Roelofs Dijkstra (1820—1862), een der stichters van het Selskip for Fryske tael en skriftekennisse (1844). Vriend en medewerker van Harmen Sytstra, heeft hij veel beteekend voor het Friesche kultureele leven omstreeks het midden der vorige eeuw. Hij was een der leidende figuren van de kultureele vernieuwingsbeweging, hartstochtelijk folklorist, vijand van ieder officieel vertoon en ambtenarij, revolutionair. Literair stond hij sterk onder invloed van Hoffman von Fallersleben, doch het is vooral Hebel wiens werk hij nader tot de Friezen bracht. Van het grootere dichtwerk uit de Allemannische Gedichte, dat hij vertaalde, dient vooral genoemd te worden „Der Wächter in der Mitternacht", dat in Iduna 1853 verscheen als „Dy Wachtrenner um Middennacht" (Nei th' allemannisk fon J. P. Hebel), „Die Vergänglichkeit" (Forgunkelikheid) en „Das Habermus" (Molkengrottenbrij), welke beide in jrg. 1854 een plaats kregen, en „Riedligers Tochter," dat verfriescht werd onder den titel „Rikele dochter" (Iduna 1858).

Terecht getuigde Winkler van dit werk: „Zeer getrouwe overzettingen zijn het, maar tevens echte verfrieschingen. De Allemannische personen die daarin voorkomen, Allemannische voorstellingen en beelden zijn in echt Friesche personen en zaken met veel geest en beleid, en op allerverdienstelike wijze omgezet. De Hoogduitsche schotel vol haverpap is in eenen Frieschen pot fol moalkengrotten-bry omgetooverd; en zelfs de stad Basel is tot Leeuwarden „fortsjoend" ". Winkler doelt hier op „Die Vergänglichkeit," waarin een vader met zijn zoontje des nachts naar Basel wandelende, tot den knaap zegt:

„Isch Basel nit e schöni tolli Stadt?
's sin Hüser drin, 's isch mengi Chilche nit
so grosz, und Chilche, 's sin in mengem Dorf
nit so viel Hüser . . . ."

Dijkstra maakte daarvan:

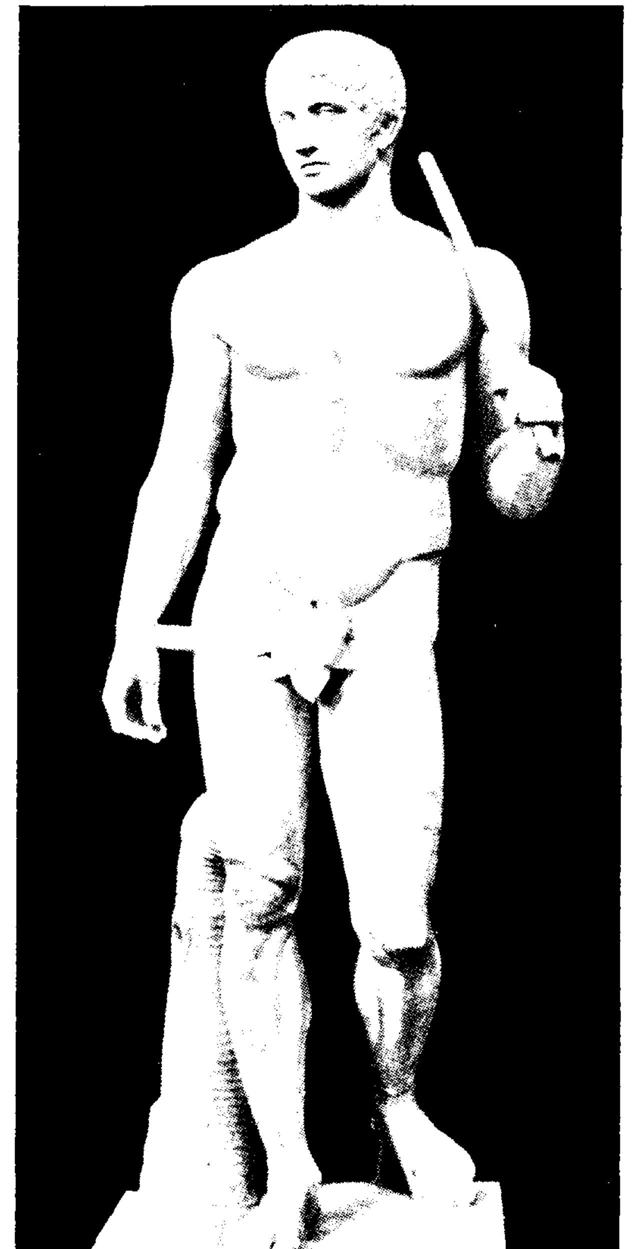
„Is Ljouwert net in skiene, moaije stêd?
Mei huzen, mannich mannich tsjerke is net
Sa great, en tsjerken, mannich mannich doarp
Hat safolle huzen net . . . ."



HERCULES SEGHERS LANDSCHAP



AUGUSTE RODIN BALZAC



POLYCLETOS DORYPHOROS

Zelfs de toren van de Baseler „Peterschilche" wordt tot de echt Leeuwarder Oldehove.

Hoe goed zijn ook in de andere gedichten de namen getroffen: Riedliger werd Rikele, „Meyers grasige Matte" werd: Inseboers tierige greiden, Jergli zag zich tot Heable omgedoopt, voor de bergen traden de Friesche Wouden (zandstreken) in de plaats.

Hoe moeten deze gedichten, alle den lof zingend van het landelijke leven en een sfeer ademend als van een verloren paradijs, Dykstra ontroerd hebben, die zich in alles een vriend en beschermer van het volksche leven toonde, dicht bij de oud-Germaansche wereld leefde en door Piebenga in zijn „Koarte skiednis fen de Fryske skriftekennisse" wegens zijn hartstochtelijke vertaling van Geijers „De lêste kamper" (De laatste vechter) zelfs als heiden bestempeld werd. De groote plaats welke natuur en landschap, volksgeloof en volksleven in Hebels werk innamen, deze klare heemdichting waarin het gevoel zooveel sterker sprak dan de ratio, heeft in Dijkstra een toebereiden bodem gevonden en zoo viel het hem ongetwijfeld licht Hebels wereld en voorstellingen naar Friesland over te dragen. Het is alsof wij het eenvoudige volksmoedertje zelf hooren spreken tot haar kinderen:

„Spin mar, dochterke, spin, en Heable lang my de hispel.
O, ho forrint dochs de tiid, de joun koart, it rint al nei it foarjier.
Ringen den giet men wer út, mei lodde en mei houke, nei it boulân.
Wird jim' mar flitich en braef en deuglik as Rikele dochter."

Hebel heeft hiervoor:

„Spinnet, Töchterli, spinnet, und Jergli leng mer der Haspel!
D' Zit vergoht, der Obed chunnt und 's streckt si ins Frühjohr.
Bald gohts wieder use mit Hauen und Rechen in Garte.
Werdet mer fliszig und brav und hübsch, wie 's Riedligers Tochter!"

Juist in onzen tijd, welke het te lang verdrongen gevoel weer zijn rechtmatige plaats geeft, de binding van het individu aan volk en bodem als een noodzakelijke voorwaarde voor een gezonde kultuur beschouwt en het landelijke element als een onmisbaar ferment in de samenleving, zal men in Hebels werk, vooral in zijn gedichten, veel ontdekken dat een weerklank wekt in ons hart. Daarom was het een goede gedachte van het Bestuur der Fryske Akademy, dat het in 1939 de reeks Bolswarder herdrukken opende met Dijkstra's Rikele dochter, Môlkengroattenbrij en Forgonklikheit, in hedendaagsche Friesche spelling overgezet en van een inleiding voorzien door Dr G. A. Wumkes. En van harte stemmen wij met den inleider in, waar hij den wensch uitspreekt, dat deze gedichten „met hun natuurlijk geluid, met hun epischen vorm, met hun gezond volksch gevoel en hun kinderlijk geloof geestelijk bezit mogen worden van het Friesche volk." Er wordt — helaas óók in onzen tijd — het volk slechter spijze voorgezet!

Es hängt von euch ab, ob ihr das Ende sein wollt und die letzten eines nicht achtungswürdigen und bei der Nachwelt gewisz sogar über die Gebühr verachteten Geschlechts, bei dessen Geschichte die Nachkommen, falls es nämlich in der Barbarei, die da beginnen wird, zu einer Geschichte kommen kann, sich freuen werden, wenn es mit ihnen zu Ende ist, und das Schicksal preisen werden, dasz es gerecht sei; oder ob ihr der Anfang sein wollt und der Entwicklungspunkt einer neuen, über alle eure Vorstellung herrlichen Zeit, und diejenigen, von denen an die Nachkommenschaft die Jahre ihres Heils zähle. Bedenket, dasz ihr die letzten seid, in deren Gewalt diese grosze Veränderung steht.

FICHTE

N. AARTSMA

De ondergang van het Avondland?

Het is al weer een jaar of twintig geleden, dat de bekende Duitsche kultuurphilosoof, Oswald Spengler, onder bovenstaanden titel — zij het dan niet in vragenden vorm — zijn hoofdwerk het licht deed zien.

Na een uitgebreide studie van de Egyptische, Grieksche en Arabische geschiedenis was hij tot de overtuiging gekomen, dat elke kultuur in ongeveer twaalf eeuwen een zelfden ontwikkelingsgang doorloopt om dan onherroepelijk onder te gaan. Op grond van deze overtuiging voorspelde hij den ondergang van de kultuur van het Avondland, dus van onze Europeesche kultuur, in de 21e eeuw. De laatste twee eeuwen van haar geheele bestaan is een kultuur feitelijk reeds aan het ondergaan, welke periode door hem het tijdperk der „Zivilisation" wordt genoemd. Volgens Spengler begon de ondergang onzer kultuur derhalve reeds in de vorige eeuw; in de muziek bv. met de neo-romantici en in de schilderkunst met het impressionisme.

De bewogen jaren van den vorigen wereldoorlog en de gevolgen van dien oorlog, vooral voor Duitschland, konden zijn overtuiging slechts versterken en zijn inzicht verdiepen. Hij voorzag de ineenstorting der democratie en van het kapitalisme; het bloed en het ijzer zullen het geld en het goud overwinnen en het „Cesarisme" (wij zouden zeggen: het autoritarisme) zal het ondergaande systeem opvolgen. Tot zoover heeft Spengler de komende dingen merkwaardig juist gezien. Het tragische is echter, dat hij het tijdperk van het Cesarisme als de laatste phase eener kultuur beschouwt. De volken worden nog éénmaal door hun leiders, die geestelijk uitzonderlijk krachtige figuren zijn, als het ware tot groote prestaties opgezweept, waarbij de hoogtepunten uit het verleden als voorbeeld en stimulans dienen, doch daarna verkeert blijkbaar alle activiteit in haar tegendeel, het tijdperk „der zweiten Religiosität" begint, waarin bij de volken de behoefte en de wil ontbreken om tot scheppende daden te komen.

De pessimistische naturen en zij, die de mummie der democratie weer tot nieuw leven willen wekken, grijpen dit soort boeken dankbaar aan om den spoedigen val der „dictators" aannemelijk te maken; doch vooral de aarts-democraten, die hun erbarmelijke beschavingsopvattingen voor ware kultuuruitingen houden, vergeten daarbij meestal twee dingen, nl. ten eerste, dat er geen enkele zekerheid bestaat, dat Spengler's conclusies, die, wat de laatste twintig jaar betreft, weliswaar grootendeels juist zijn gebleken, eveneens voor de eerstkomende decenniën werkelijkheid moeten worden; en in de tweede plaats, dat het einde van het cesaristische tijdperk verbeiden gelijk staat met het nabij wenschen van het kultuurlooze tijdperk, wanneer Europa in *alle* opzichten slechts een verlengstuk van Azië zou zijn.

Welke van Spengler's voorspellingen wel en welke niet bewaarheid worden, kan alleen de toekomst leeren. Wij staan midden in het heden met zijn brandende problemen en overweldigende zorgen en moeilijkheden. Afgezien echter van zijn toekomstverwachtingen, ziet deze philosoof twee realiteiten, waaraan de vorige generatie nog voorbij kon gaan, maar ten opzichte waarvan de huidige generatie stelling *moet* nemen, nl. dat de Avondlandsche kultuur een eenheid vormt, dus dat het Avondland ook in hoogeren zin een lotsgemeenschap is, alsmede het feit, dat dit Avondland, dus het eigenlijke Europa, in zijn kultuur wordt bedreigd.

Wij staan zoowel tegenover een bedreiging van buitenaf als een van binnenuit. Niet alleen de twee vreemde continenten, die den ondergang van ons oude werelddeel willen, vormen een bedreiging, doch bovendien allen, die zich binnen de Europeesche veste als helpers dezer vreemde machten opwerpen, zijn bewust of onbewust de wegbereiders naar *den Ondergang van het Avondland.*

Het is daarom een ontstellend, ja, beangstigend feit, dat zoo weinig Nederlanders er zich werkelijk van bewust zijn, welke waarden in dezen oorlog op het spel staan. Als met blindheid geslagenen schijnen de meesten onzer volksgenooten nog steeds op het standpunt te staan, dat wij in dezen tweeden wereldoorlog in de eerste plaats een Britsch-Duitsche belangentegenstelling moeten zien, waarbij het vanzelfsprekend „neutrale" Nederland geheel tegen zijn zin door Duitschlands toedoen betrokken raakte; Duitschland heeft daarmee een onrechtmatige daad begaan, het Recht eischt dus, dat het Duitsche volk hiervoor gestraft wordt. Deze straf kan het alleen door Engeland worden toegediend, wanneer dit land er toe in staat is Duitschland te verslaan, zoodat het de meest natuurlijke zaak van de wereld is, dat elke „echte" Nederlander de partij van Groot-Brittannië kiest en Albion's zaak tevens tot de zijne maakt.

Ja, indien de werkelijkheid inderdaad zoo eenvoudig was, als onze brave kortzichtige burgers zich die voorstellen, dan zou voor hun standpunt nog wel iets te zeggen zijn. Als het er in den huidigen strijd alleen maar om ging, wie der beide tegenstanders — Duitschland of Engeland — de eerste onder de Germaansche volken en tevens de leidende macht in Europa zal zijn, dan ware een neutrale houding wellicht de meest voor de hand liggende, vooral als onze levensbelangen door dien oorlog niet rechtstreeks zouden worden geraakt. Dan zou het zoowel van Neder-

landsch, Germaansch als Europeesch standpunt gezien vrij onbelangrijk zijn of de sympathieën en/of persoonlijke belangen van den enkeling hem naar deze of gene zijde deden overhellen. Een vergelijking met den vorigen wereldoorlog zou dan zelfs grootendeels opgaan. In 1914 waren immers Nederlands betrekkingen, zoowel op geestelijk als op economisch gebied, tot beide partijen zeer nauw en het was hoofdzakelijk aan de met meer raffinement gevoerde Geallieerde propaganda toe te schrijven, dat de sympathiëen van een betrekkelijk kleine meerderheid van ons volk den Fransch-Engelschen kant uitgingen.

Maar nu komen we tot het groote verschil met 1914—1918.

Vijf en twintig jaar geleden woedde de strijd tusschen twee Europeesche statengroepen, bij welke worsteling niet-Europeesche mogendheden slechts zijdelings betrokken waren. Toen moest de beslissing vallen tusschen West- en Midden-Europa, welke dezer beide machtsgroepen in de nabije toekomst de leiding in ons werelddeel zou hebben. Destijds kon de beslissing nooit onmiddellijk *tegen* Europa uitvallen, Europa zelf verkeerde niet in levensgevaar, d.w.z. onze avondlandsche kultuur werd niet direct bedreigd.

Daarentegen liggen de verhoudingen thans, nauwelijks een kwart eeuw later, volkomen anders. Het blijkt steeds duidelijker, dat de niet-Europeesche mogendheden het meeste belang bij den oorlog hebben, dien zij op kosten van Europa voeren. Zij sturen doelbewust aan op de vernietiging zoowel van het Europeesche vasteland als van het Engelsche Rijk. Hoe groot de onderlinge tegenstellingen tusschen de U.S.A. en de U.S.S.R. verder ook mogen zijn, één doel streven beide na: Europa's ondergang. Het tragische hierbij is, dat Engeland zich in een zoodanige positie heeft gemanoevreerd, dat het gedwongen is zich door beide machten als hefboom tegen Europa te laten gebruiken.

Amerika's oorlogsdoeleinden zijn allerminst een geheim; het heeft er blijkbaar geen behoefte aan deze verborgen te houden. Na de overwinning moet de wereld Amerikaansch zijn, moet de hegemonie der U.S.A. ook door Europa worden aanvaard. Deze „Pax Americana" zal echter eerst zijn bereikt, als alle overzeesche gebiedsdeelen der Europeesche landen, alsmede de dominions en koloniën van Groot-Brittannië in Amerikaansche handen zullen zijn overgegaan, zij het voorloopig misschien niet „de jure", dan toch in elk geval „de facto". Het merkwaardige is nu, dat hoewel de belangen van het Britsche Empire in velerlei opzicht aan die van Europa evenwijdig loopen, wij er getuige van moeten zijn, dat Engeland in het voorste gelid staat om zoo mogelijk Europa's ondergang te verhaasten. Dat is de tragiek van dezen tijd, dat de grootste twee Germaansche volken, die samenwerkend in staat zouden zijn de geheele wereld te beheerschen, op dood en leven met elkaar strijden ten bate van vreemde machten, die de vernietiging van het Germanendom en de Europeesche kultuur in hun vaandel hebben geschreven.

De Romeinen kenden reeds de rivaliteit der Germaansche stammen onderling en hebben daarvan het noodige misbruik kunnen maken. Onder Karel den Groote's regeering zien wij den bloedigen strijd tusschen Franken



ALBRECHT DÜRER — LANDSCHAP MET HET KANON

eenerzijds en Saksen en Friezen anderzijds, in de middeleeuwen de tegenstelling tusschen Welfen en Hohenstaufen, in de 17e eeuw den Dertigjarigen Oorlog, welke het Duitsche volk deed verbloeden ten bate van buitenlandsche mogenheden; later de vier zeeoorlogen tusschen Engeland en de Republiek der Vereenigde Nederlanders en niet te vergeten de oorlogen tusschen de Habsburgers en Hohenzollerns. Is het dan een onafwendbaar noodlot, dat de Germaansche volken steeds verdeeld zijn, dat vreemde machten deze verdeeldheid nog kunnen aanwakkeren en uitbuiten? Het schijnt haast zoo.

Overigens is Europa langzamerhand te klein geworden dan dat het zich nog langer periodiek optredende „burgeroorlogen" kan veroorloven. Wat dat betreft kunnen wij, overbeschaafde Europeanen, nog wel iets van de Aziaten leeren. Of we nu met Russen, Chineezen, Japanners of Indiërs te doen hebben, al deze volken hebben ondanks vele onderlinge tegenstellingen per slot van rekening één doel voor oogen, nl. het breken van de macht der blanken. En op die basis kan men spreken van een bestaande Aziatische solidariteit. Een bewijs hiervoor ligt o.i. in het feit, dat de Sowjets noch de Japanners er maar aan denken elkaar ter wille der resp. bondgenooten den oorlog te verklaren. Opmerkelijk is in dit verband nog het onlangs gepubliceerde bericht, dat een aantal Amerikaansche vliegeniers, die na een aanval op Japansch gebied genoodzaakt waren in Siberië te landen, door hun officiëele bondgenooten zonder meer werden geïnterneerd. De Sowjet-Unie gaat alleen samen met de Anglo-Amerikanen tegen Europa, maar hoedt er zich wel voor door Uncle Sam tegen mede-Aziaten te worden gebruikt, een houding waaraan Engeland een voorbeeld zou kunnen nemen.

Engeland heeft door het ontketenen van dezen oorlog vier jaar geleden het voortbestaan van zijn Empire op het spel gezet. Als zijn regeering zich daarvan destijds nog niet volkomen bewust moge zijn geweest, dan is het haar intusschen wel op vrij onzachte wijze bijgebracht. Het is een niet te loochenen feit, dat Canada, Zuid-Afrika en Australië zich meer en meer op de U.S.A. oriënteeren en de aanwezigheid van Amerikaansche troepen in Afrika, het Nabije Oosten en Voor-Indië laat aan duidelijkheid evenmin iets te wenschen over. Na een Amerikaannsch-bolsjewistische overwinning zou Engeland zich in dezelfde positie als Europa bevinden. Of het trotsche Albion dan wellicht in staat zou zijn tot de erkenning te komen, dat er nog zoo iets als een Germaansche belangengemeenschap bestaat, willen we liever buiten beschouwing laten.

Eén ding is nu wel duidelijk, nl. dat na een Amerikaansche en/of bolsjewistische overwinning Europa's dagen geteld zouden zijn. Het valt ons niet gemakkelijk ons er een voorstelling van te maken, wat het voor de groote en kleine Avondlandsche volken beteekent aan de willekeur van de lieden van Kapitool of Kremlin te zijn overgeleverd. Bleef het slechts bij een economische afhankelijkheid van deze beide machten, deze toestand ware niet onoverkomelijk; materieele verliezen zijn nu eenmaal niet onherstelbaar. Geheel Europa zou zich dan ongeveer in dezelfde positie bevinden als Duitschland in 1919.

Van een Amerikaansch-bolsjewistische zege dreigen ons werelddeel echter grootere gevaren dan in de schuld te staan bij en te moeten werken voor niet-Europeesche machten. Deze gevaren liggen op biologisch en geestelijk gebied. Vóór dezen oorlog stonden de geboortecijfers van bijna alle Europeesche landen al in een zeer ongunstige verhouding tot die van Oost-Europa (of zoo men wil: West-Azië), wat onderstaand overzicht moge aantoonen:[1])

	Bevolking	*Geboorten*	*Geboortecijfer* (per 1000 inw.)
Germaansche vasteland	113 millioen	1 986 duizend	17,6
Groot-Brittannië . . .	46 „	711 „	15,5
Alle Germaansche landen (A)	159 millioen	2 697 duizend	17,–
Romaansche landen[2]) .	115 millioen	2 473 duizend	21,5
Ierland, Finland, Hongarije	16 „	313 „	19,6
Totaal (B) . . .	131 millioen	2 786 duizend	21,3
Polen en Baltische landen	38 millioen	987 duizend	26,–
Balkanlanden[3])	47 „	1 386 „	29,5
Totaal (C) . . .	85 millioen	2 373 duizend	28,–
de Sovjet-Unie (D)[4]) .	170 millioen	7 000 duizend	41,–
West- en Midden-Europa (Groot-Brittanië inbegr.) (A + B).	290 millioen	5 483 duizend	18,9
Oost-Europa (C + D)	255 „	9 373 „	36,8

Uit het voorgaande blijkt, dat hoewel de Sowjet-Unie tezamen met de in korten tijd te bolsjewiseeren landen in inwonertal nog iets bij het eigenlijke Europa ten achter blijft, het Oost-Europeesche geboortecijfer ongeveer het dubbele van het West- en Midden-Europeesche bedraagt. Het Slaven- en Tartarendom komt dus in een voortdurend gunstiger positie t.o.v. de Europeesche kultuurvolken.

Daarbij komt nog het bolsjewistische gevaar, dat de Europeesche landen van binnenuit bedreigt. Zonder tot ongegrond pessimisme te vervallen, mag toch wel als vrij zeker worden aangenomen, dat aan het einde van een door Europa verloren oorlog de arbeidersmassa's der groote steden reeds op de grens van het bolsjewisme staan, verpauperd en gedemoraliseerd als ze door een jarenlangen oorlog nu eenmaal zijn geworden. Deze massa's zullen maar al te graag aan den lokroep uit het Oosten gehoor schenken en zich als willooze werktuigen door Moskou laten gebruiken tegen hen, die nog over te veel verantwoordelijkheidsbesef beschikken om zich in de armen van het bolsjewisme te werpen. Deze roode „hulptroepen" vormen tevens een groot biologisch gevaar.

[1]) De gepubliceerde cijfers hebben betrekking op het jaar 1935.
[2]) Zonder Roemenië.
[3]) Met inbegrip van Roemenië.
[4]) Over de U.S.S.R. zijn geen betrouwbare cijfers bekend; zij zijn dan ook slechts bij benadering aangegeven.

Europa's kultuur wordt niet alleen door het hooge Aziatische geboortecijfer bedreigd, doch binnen de Europeesche volken heeft gedurende de laatste decenniën ook een verschuiving in hoogst ongunstigen zin plaats, nl. dat de geestelijk en sociaal lagere standen een in verhouding beduidend hooger kindertal hebben dan de „betere kringen". Het is immers een algemeen bekend verschijnsel, dat het primitieve zich sneller voortplant dan het ontwikkelde; dit heeft niet uitsluitend betrekking op de verhouding der rassen en volken, maar eveneens op de verhouding tusschen de menschen van één en hetzelfde volk.

Al zal het bolsjewisme weinig vat hebben op de Europeesche kultuurdragers, op onze boeren en onze burgers, vooral voor zoover deze laatsten steun vinden in hun godsdienst of van huis uit nog een sterk gevoel voor tradities hebben bewaard, voor wie het bolsjewisme in zijn terroristische methodes kent is het niet twijfelachtig, dat alle kernen van verzet in den kortst mogelijken tijd worden stukgeslagen. De Oekraine en de Baltische staten hebben het bewijs geleverd, dat door uitstooting, dwangarbeid enz. een geheele bevolkingslaag binnen enkele jaren tijds praktisch kan worden uitgeroeid. Het is niet waar wat sommigen ons willen doen gelooven, dat het Russendom door de bolsjewiseering kultuurloos zou zijn geworden. Ware dat het geval, wij zouden de toekomst minder bevreesd tegemoet kunnen zien. Een kultuurloos volk kan op den duur nooit een gevaar voor kultureel hooger staande volkeren opleveren; de geschiedenis heeft meermalen het bewijs geleverd hoe een laag ontwikkeld volk, dat door geweld een hooger ontwikkeld volk had overwonnen, den invloed van die hoogere kultuur en beschaving zoodanig ondergaat, dat na verloop van eenige generaties de overwinnaar nog nauwelijks van den overwonnene te onderkennen is. Dit voorbeeld gaat in de eerste plaats t.a.v. twee naar het ras verwante volken op. Bij een overheersching van een kultuurloos Russisch volk zou het Slavendom ongetwijfeld op den duur eveneens vereuropeescht worden, met dit verschil weliswaar, dat onze kultuur vermoedelijk ook eenige Slavische trekken zou vertoonen.

Het Russendom is echter niet kultuurloos, tenminste niet in dien zin, dat het zich de mindere der Europeanen gevoelt. Zeker, de bolsjewisten hebben de oude Russische kultuurwaarden vernietigd en daarvoor niets gelijkwaardigs in de plaats kunnen stellen; als zoodanig zou men het bolsjewisme als een overgangsverschijnsel en zijn regiem als een interregnum kunnen beschouwen. Dit neemt echter niet weg, dat de Sowjet-machthebbers er maar al te zeer van overtuigd waren, dat men een volk niet in een geestelijk vacuum kan laten leven. Van de na de revolutie zich openbarende godsdienstige, kultureele en materieele behoeften hunner volkeren hebben zij een dankbaar gebruik gemaakt door deze te richten op dat ééne doel: de wereldrevolutie als middel tot de wereldheerschappij. Wanneer wij dit voor oogen houden, is het bolsjewisme als leer en als stelsel veel meer middel dan doel.

Want achter de bolsjewistische ideologie met haar schoonklinkende leuzen verbergt zich het fanatieke Slavo-Tartarendom, dat zich geroepen meent en zich sterk genoeg waant Europa en Azië beide te overheerschen. Met een variatie op een bekend gezegde, handelen deze West-Aziaten naar het motief: „Am russischen Wesen soll die Welt genesen". Hoe vreemd dit op het eerste gezicht ook moge lijken, er loopt een duidelijk zichtbare draad van den Slavisch-Christelijk geloovigen Dostojewski naar de atheïstische heerschers van het Kremlin.

Het bolsjewisme, als communisme oorspronkelijk in de eerste plaats een reactie-beweging tegen de autocratie, tegen czarendom en adel, is sedert jaren reeds de ideologie, welke zoowel de Europeesche als de Aziatische volken rijp moet maken voor de Moskovitische overheersching. Het is overwegend Aziatisch van wezen en als zoodanig gemakkelijk toegankelijk voor de Mongoolsche en Indische volken. Het draagt echter ook meerdere Europeesche kenmerken, Europeesch dan in den meest ongunstigen zin. De ideeën, ontstaan in het West-Europa van de tweede helft der vorige eeuw, toen de volken in hun rationalisme dreigden te vertwijfelen, houden de Sovjets in haar uiterste consequentie thans den avondlandschen volken voor. De hooge stand der Europeesche techniek is in hun handen geworden tot een middel, niet alleen om de volken der U.S.S.R. tot de tanden te wapenen, maar om bovendien een opstand der koloniale volken tegen hun blanke heerschers te bewerkstelligen.

Of de Sowjet-machthebbers hun einddoel zullen bereiken, hangt uitsluitend van den afloop van den meer dan twee jaar woedenden strijd in de Russische vlakten af. Het is geen slagzin zonder meer, dat Duitschland en zijn bondgenooten voor Europa strijden. Ook de tegenstanders, als zij eerlijk zijn en even doordenken, zullen moeten bekennen, dat ons oude werelddeel en onze gemeenschappelijke Avondlandsche kultuur staan of vallen met het Duitsche leger in het Oosten. Deze tegenstanders mogen een ander Europa voorstaan dan Duitschland en zijn bondgenooten trachten te verwezenlijken, tegenover het *gemeenschappelijk* gevaar, dus tegenover het gevaar, dat *alle* Europeesche volken bedreigt, is het verraad aan Europa, ook aan „hun" Europa, zich in het anti-Duitsche kamp te plaatsen en zoodoende dus indirect aan den eigen ondergang mede te werken.

Een groot deel dezer lieden kan het met bovenstaande beschouwing wel eens zijn, behalve dan met de laatste alinea. Deze onverbeterlijke optimisten rekenen er namelijk op, dat de tegenstanders in het Oosten elkaar zullen vernietigen, zoodat na verloop van tijd de overwinning den Angelsaksischen mogendheden als het ware automatisch in den schoot wordt geworpen. En zouden de Sowjets de Duitsche legers weten te verslaan en dus een belangrijk overwicht blijken te bezitten, dan is het toch nauwelijks te verwachten, dat zij alsnog in staat zouden zijn het met eenigen schijn van succes tegen de Westelijke mogendheden te kunnen opnemen! Deze mogelijkheid bestaat inderdaad, al achten wij haar onwaarschijnlijk. Maar uit-

gaande van een dusdanigen afloop van den oorlog, welke dan met een Amerikaansche zege zou eindigen, blijft de klemmende vraag, wat Europa van Amerika te verwachten heeft.

Politiek gezien wellicht wel een quasi-onafhankelijkheid der verschillende Europeesche volken, op financiëel-economisch gebied evenwel de totale afhankelijkheid van Wallstreet. En dan komt tenslotte het voornaamste: wat hebben de U.S.A. ons Europeanen op geestelijk en kultureel terrein te bieden? Niets? Tot deze conclusie komen wij misschien nog thans, overtuigd als we zijn van onze superioriteit op dat gebied. Na een langdurigen oorlog echter, die met een Amerikaansche overwinning zou zijn geëindigd, kan het wel nauwelijks anders of de massa's der Europeesche volken, die grootendeels verproletariseerd zijn, hebben slechts één verlangen: zich zoo gauw en zoo veel mogelijk aan alle stoffelijke dingen des levens te goed te doen. Deze volkomen materialistische levenshouding past wonderwel in het Amerikaansche systeem, waar alles draait om „business" en „making money". Dan zal de verarmde Europeaan tot den Yankee opzien als tot zijn meerdere en al zijn streven er op gericht zijn dezen zooveel mogelijk nabij te komen. De Amerikaansche wereldhegemonie zal gebaseerd zijn op de ideologie van het materialisme, waarvoor alle volken, bij welke elke geestelijke weerstand gebroken is, vatbaar zijn. Ook dan zullen er in deze landen nog wel enkelingen zijn als van roependen in de (geestelijke) woestijn. Zij zullen evenwel volkomen worden overstemd door de groote meerderheid, die slechts denkt in geld en hoogstens nog gelooft in de technocratie.

Zal Europa blijven bestaan, d.w.z. het leidende centrum der wereld blijven, waartoe het krachtens zijn verleden en de groote capaciteiten zijner bewoners geroepen is, dan is het duidelijk, dat noch het bolsjewisme, noch het amerikanisme tenslotte de overwinning in den huidigen strijd mag behalen. Want deze beide anti-Europeesche systemen kunnen het Avondland slechts naar zijn volledigen ondergang voeren.

Daarbij komt nog de demonische rol, die de Joden in elk dezer stelsels spelen; zij zijn immers de leidende figuren achter de schermen, zoowel in het Kremlin als in het Kapitool. Hoewel de Oostjoden in Moskou en hun Westersch uitziende rasgenooten in Washington en Nieuw-York in velerlei opzicht elkaars antipoden schijnen te zijn, hebben beide groepen gemeen, dat zij naar de Joodsche wereldheerschappij streven, slechts met dit verschil, dat de eene zich hierbij van het bolsjewisme en de andere van het amerikanisme bedient. De huidige ontwikkeling van beide systemen wijst er echter reeds op, dat zij op een of anderen vorm van staatskapitalisme of staatssocialisme moeten uitloopen, zoodat op zeker tijdstip ook de uiterlijke tegenstellingen, welke er nog tusschen beide stelsels bestaan, zullen verdwijnen.

Gezien het voorgaande is er voor iederen rechtgeaarden Europeaan vanzelfsprekend maar één oplossing aanvaardbaar, nl. een *Europeesche* overwinning, welke weer afhankelijk is van de zege der Duitsche wapenen, zoowel in het Oosten als in het Westen. En het is niet toevallig, dat Duitschland de leiding heeft bij het organiseeren van den Europeeschen weerstand, het is hiertoe krachtens zijn geographische ligging, zijn geestelijke, economische en militaire kracht aangewezen. Dit is nu eenmaal een feit en heeft met sym- en antipathieen niets te maken. Wanneer Europa laat ons zeggen een eeuw geleden in een soortgelijke positie had verkeerd, dan was vermoedelijk Frankrijk de eenige in aanmerking komende macht geweest om de leiding te nemen, ongeacht de geringe sympathie, welke er destijds bij ons conservatief burgerdom voor het liberale Frankrijk bestond.

Het blijft intusschen verwonderlijk, dat velen, die op zuivere gronden zoowel het bolsjewisme als het amerikanisme afwijzen, die dus voor het behoud onzer gemeenschappelijke Europeesche erfenis opkomen, niet in staat blijken te zijn, ook de uiterste consequenties te aanvaarden. En het ligt juist niet in de laatste plaats aan hen, of de vraag, of het Avondland zijn ondergang tegemoet gaat, met een geruststellend en vastbesloten *neen* kan worden beantwoord.

Schicksallos wie das Tier und die Pflanze ist das Kind, der Mensch in der Knospe. Mit dem Erwachen des Gewissens, der Entscheidung des Handelns und des Schicksals wächst der Mensch hinein in den Bereich der Geschichte, der nur ihm eigen ist als den Geschöpf, das dem Anruf Gottes allein antworten kann, das allein sein Angesicht dem Antlitz Gottes zuwendet. Aus dem Anruf Gottes kommt das Schicksal, kommt die geschichtliche Bewegung, die durch Berufene hindurch einwirkt auf das Leben des Volkes und durch das berufene Volk auf die Völker. Völker sind Träger und zugleich Gegenstand der geschichtlichen Bewegung: Schicksal zeichnet die Linie des Lebensganges der Völker wie der berufenen Menschen in ihnen. Aus dem Blut heraus wirkt das Schicksal, und es verwirklicht sich in der Zeit, dieser rätselvollen Sphinx im Leben der Völker und der Einzelmenschen.

Ernst Krieck: „*Völkisch politische Anthropologie*".

MR DIRK J. H. W. SPANJAARD

Aanvang en einde van het Lidmaatschap

De verplichting tot lidmaatschap der Kultuurkamer bestaat volgens artikel 3 der Verordening van den Rijkscommissaris n°. 211/1941 voor hen, die medewerken aan de voortbrenging, de weergave, de geestelijke of technische bewerking, de verspreiding, de instandhouding, het in het verkeer brengen of de bemiddeling tot het in het verkeer brengen van kultuurgoed. Uitdrukkelijk worden echter van deze verplichting uitgesloten zij, die weliswaar op een der aangegeven wijzen medewerken aan den voortbrenging enz., doch daarbij een uitsluitend commercieelen, administratieven, technischen of mechanische arbeid verrichten. Men denke in dit verband aan boekhouders, tooneelknechts e.d.

Ten aanzien van hen, op wie de bedoelde verplichting wel rust, rijst de vraag, op welk moment zij ontstaat en wanneer zij een einde neemt. Anders geformuleerd: wanneer wordt een werkzaamheid, als bedoeld bij artikel 3 der Verordening n°. 211/1941, geacht aan te vangen en wanneer te eindigen?

Oppervlakkig beschouwd lijkt de beantwoording van deze vraag geen moeilijkheden op te leveren: voor een boekhandelaar ontstaat de verplichting tot aanmelding bij de Kultuurkamer op den dag, dat hij een boekhandel vestigt of overneemt, en zijn verplichting tot lidmaatschap houdt op op den dag, dat hij zich uit de zaak terugtrekt.

Verdiept men zich echter grondiger in het vraagstuk, dan zal men ervaren, dat lang niet voor elke categorie van kultuurwerkers het tijdstip van den aanvang en van het einde der verplichting tot lidmaatschap zoo nauwkeurig is aan te geven. Men denke aan den romanschrijver: behoort hij zich bij de Kultuurkamer aan te melden, zoodra hij zich tot het schrijven van een manuscript zet? Kan hij wachten tot het manuscript aan een uitgever is aangeboden? Ontstaat de verplichting eerst als de uitgever het manuscript aanvaardt en een contract met den auteur aangaat? Of kan de aanmelding worden uitgesteld tot den dag van verschijning van het boek? Neemt de verplichting tot lidmaatschap van de Kultuurkamer een einde op den dag, dat het auteurs- en verkoopsrecht aan den uitgever is overgedragen, loopt zij door zoolang het boek „in den handel" is, of eindigt zij zoodra de auteur geen inkomsten meer uit zijn werk trekt?

Ofschoon ongetwijfeld voor elk van deze standpunten wel iets is te zeggen, zal het duidelijk zijn, dat slechts één antwoord op deze vragen het goede kan zijn. Om dit juiste antwoord te vinden dient de bovengegeven, in artikel 3 der Verordening n°. 211/1941 gestelde, omschrijving van een „Kulturkammerpflichtige Tätigkeit" [1]) aan een analytische beschouwing te worden onderworpen.

Een ontleding van de opsomming in artikel 3 laat zien, dat er feitelijk twee hoofdcategorieën van lidmaatschapsplichtigen zijn te onderscheiden, te weten:

1. zij, die uitlsuitend of in hoofdzaak en direct kultureel werkzaam zijn (n.l. zij, die medewerken aan de voortbrenging, de weergave of de geestelijke bewerking van kultuurgoed), en

2. zij, die in mindere of meerdere mate in hoofdzaak commercieel, administratief, technisch en slechts indirect kultureel werkzaam zijn (n.l. zij, die medewerken aan de technische bewerking, de verspreiding, de instandhouding, het in verkeer brengen of de bemiddeling tot het in het verkeer brengen van kultuurgoed).

Als boven uiteengezet, onderscheiden wij logisch nog een derde categorie: zij, die uitsluitend commercieel, administratief, technisch of mechanisch werkzaam zijn bij de voortbrenging enz. van kultuurgoed, voor welke categorie echter géén lidmaatschapsplicht bestaat.

Tot de eerste categorie, derhalve tot hen, die medewerken aan de voortbrenging, de weergave of de geestelijke bewerking van kultuurgoed, behooren de scheppende kunstenaars en de uitvoerende kunstenaars [2]). Het verband tusschen beide groepen is duidelijk en wordt wellicht het best geïllustreerd door de Duitsche, tot het gebied van de muziek behoorende, termen „schaffende" en „nachschaffende Musiker". Scheppende en uitvoerende kunstenaars zijn dus weer samen te brengen tot één hoofdgroep, welke ik zou willen noemen: „kunstenaars" [3]). De tweede categorie, waartoe behooren zij, die medewerken aan de technische bewerking, de verspreiding, de instandhouding, het in het verkeer brengen of de bemiddeling tot het in het verkeer brengen van kultuurgoed, derhalve zij, die een bemiddelende functie verrichten tusschen den

---

[1]) Men onthoude zich toch van de steeds meer veld winnende uitdrukking „Kultuurkamerplichtig". Dienstplichtig is hij, die dienst moet nemen bij de weermacht. Lidmaatschapsplichtig is hij, die lid dient te zijn van de Kultuurkamer. Maar spraken wij ooit van weermachtsplichtig of legerplichtig?

[2]) In dit verband zijn de „geestelijke bewerkers" (vertalers, arrangeurs) tot scheppende kunstenaars te rekenen.

[3]) Het is natuurlijk duidelijk, dat hier slechts sprake is van een schematische indeeling, niet van een waarde-oordeel. Het gebied van de kunst en de kultuur is trouwens wel het laatste terrein, dat zich in scherp gescheiden vakjes en onderdeelen laat verdeelen, evenals ook een jurist wel de laatste persoon is om een zoodanige indeeling tot stand te brengen of te beoordeelen. Het zij verre van mij om te beweren, dat er onder de kultuurwerkers, die niet zijn scheppende of uitvoerende kunstenaars, geen „kunstenaars" zouden zijn. Evenmin ligt het in mijn bedoeling aan den componist van een onvergankelijk muzikaal meesterwerk en aan den tekstdichter van cabaretliedjes een gelijke kultureele waarde toe te kennen!

kunstenaar of het kunstwerk eenerzijds en het publiek anderzijds, zou kunnen worden aangeduid als: „bemiddelaars".

Het is echter de werkzaamheid van de categorie „kunstenaars", waarvan het begin en einde moeilijk is te bepalen. De categorie „bemiddelaars" levert geen moeilijkheid op. Men denke b.v. aan den kunsthandelaar, den uitgever, den muziekpaedagoog, den impressario, den theaterondernemer; bij al deze beroepen zal het begin en het einde van de werkzaamheid nauwkeurig zijn aan te geven.

Geheel anders staat het met den componist, den kunstschilder, den auteur, den solist, den tooneelspeler. Hier is geen sprake van aanvang en einde van een beroep of een bezigheid; hier is sprake van een kunstenaarschap.

De vaststelling van het aanvangstijdstip van den lidmaatschapsplicht nu behoort te geschieden aan de hand van de in de Verordening n°. 211/1941 gegeven norm. De aanmeldingsplicht ontstaat immers eerst, als de „kunstschepping" of „kunstverrichting" „voor het publiek waarneembaar wordt gemaakt". De auteur, die nog geen werk publiceerde, de tooneelspeler, die nog niet voor het publiek optrad, de kunstschilder, die nog geen werk verkocht of exposeerde, zijn derhalve nog niet verplicht zich voor het lidmaatschap aan te melden. Deze verplichting ontstaat voor den acteur, zoodra hij voor het eerst aan een voorstelling medewerkt, voor den kunstschilder, zoodra hij zijn eerste werk verkoopt (wegschenkt) of tentoonstelt, voor den auteur, zoodra hij met den uitgever een contract sluit.

De verplichting voor den schrijver ontstaat dus niet eerst op het moment, waarop zijn boek wordt gepubliceerd. Weliswaar spreekt de verordening van „voor het publiek waarneembaar is gemaakt", waaruit men zou kunnen concludeeren, dat de lidmaatschapsplicht eerst wordt geboren door de verschijning van het boek, doch deze redeneering is om twee redenen niet houdbaar. Op de eerste plaats moet immers ook de uitgever, met betrekking tot den auteur, reeds als „publiek" worden aangemerkt, zoodat de enkele daad van het sluiten der overeenkomst reeds als waarneembaarmaking voor het publiek moet worden beschouwd. Op de tweede plaats zou de stelling, dat eerst het verschijnen van het werk den lidmaatschapsplicht schept, tot de onaanvaardbare conclusie nopen, dat het ontstaan van deze verplichting afhankelijk wordt gesteld van een daad, en derhalve van den wil, van een ander dan den betrokkene zelf, n.l. van den uitgever. Dit nu is volslagen ondenkbaar; het is volkomen onlogisch om de verplichting tot aanmelding bij de Kultuurkamer voor iemand, wiens kunstenaarschap reeds vaststaat (n.l. door het enkele feit van het bestaan van het contract met den uitgever), af te doen hangen van commercieele of andere overwegingen van den uitgever.

Het eenige belangrijke punt is steeds: is de betrokkene kunstenaar? Zoodra dit kunstenaarschap bewezen is (eerste optreden, eerste verkoop, eerste auteurscontract), is tevens de aanmeldingsplicht geboren. Vóór dat tijdstip is de betrokkene natuurlijk evenzeer kunstenaar, doch is zijn kunstenaarschap voor de Kultuurkamer irrelevant, ten eerste, omdat het kunstenaarschap nog niet bewezen is, ten tweede, omdat de betrokkene nog geen kunstschepping of kunstverrichting voor het publiek waarneembaar heeft gemaakt. Zoodra dit laatste echter is geschied, is daarmede tevens de hoedanigheid van kunstenaar bewezen en de verplichting tot aanmelding geschapen.

Is met het bovenstaande uiteengezet, welke normen dienen te worden gesteld bij de beoordeeling, wanneer de aanmeldingsplicht ontstaat, thans dient nog de aandacht te worden gewijd aan de vraag, wanneer de lidmaatschapsverplichting eindigt. Ik breng ten overvloede in herinnering, dat deze beschouwing zich wederom uitsluitend uitstrekt tot de categorie, die ik boven als „kunstenaars" aanduidde.

In het algemeen geldt, dat de lidmaatschapsplicht eindigt, zoodra de medewerking aan de voortbrenging, de weergave of de geestelijke bewerking van kultuurgoed ophoudt. Beteekent dit nu dat de verplichting tot lidmaatschap voor den dirigent eindigt op het moment, dat hij den dirigeerstok na het weerklinken van het slotaccoord van het uitgevoerde werk neerlegt? Of dat deze verplichting voor den schrijver ophoudt, zoodra hij het recht van uitgave aan den uitgever heeft overgedragen en derhalve zelf niet meer medewerkt aan het voor het publiek waarneembaar maken van zijn boek?

Deze redeneering, die gegrond zou kunnen worden op den letterlijken tekst van de Verordening n°. 211/1941, is niettemin onjuist. Zij leidt immers tot de onzinnige consequentie, dat de kunstschilder, die één per jaar een stuk verkoopt, slechts op dien eenen dag van het jaar verplicht is lid te zijn van de Kultuurkamer. Zoo zou een romanschrijver wellicht telkens in een periode van enkele jaren één etmaal lidmaatschapsplichtig zijn en een dirigent één dag (beter: avond) in een periode van enkele weken of maanden. Ik meen mij ontslagen te kunnen achten van den plicht om deze theorie nog te bestrijden.

En toch is deze theorie niet a priori dwaas of onjuist, want zij heeft volle geldigheid voor alle lidmaatschapsplichtigen, die behooren tot de groep „bemiddelaars". De uitgever, die den eenen dag een uitgeverij koopt en haar den volgenden dag weer van de hand doet, is inderdaad slechts gedurende dat eene etmaal verplicht om lid te zijn. Evenzoo de boekhandelsbediende, die na één dag weer wordt ontslagen.

Waarom is nu echter de theorie niet houdbaar voor de categorie „kunstenaars"? Omdat kunstenaar-zijn niet is een beroep, dat men naar believen kan neerleggen en weer opnemen, doch een hoedanigheid, waarmede men het leven ingaat en die men levenslang behoudt. Men *is* kunstenaar, en zoodra dit kunstenaarschap zich voor het eerst heeft gemanifesteerd, ontstaat de lidmaatschapsplicht. Deze verplichting blijft echter doorloopen ook na het einde van de eerste (en elke volgende) waarneembaarmaking van een kunstschepping of kunstverrichting voor het publiek. Immers, deze waarneembaarmaking (hier: de medewerking aan de voortbrenging, de weergave of de geestelijke bewerking van kultuurgoed) is bij de categorie „kunstenaars" (en dit in tegenstelling met de categorie „bemiddelaars")



P. P. RUBENS — HELENE FOURMENT IN PELSMANTEL. WEENEN



P. P. RUBENS — ZELFPORTRET. WEENEN



P. P. RUBENS TERUGKEER VAN DE JACHT VAN DIANA (DRESDEN)



P. P. RUBENS ZELFPORTRET MET ISABELLA BRANT (MÜNCHEN

niet te beschouwen als de grondslag voor den lidmaatschapsplicht, doch slechts als een uiterlijk symptoom van den werkelijken grondslag: het kunstenaarschap.

De uit deze stelling volgende conclusie is dus, dat er voor den kunstenaar wel een tijdstip van het begin, echter gedurende zijn leven niet van het einde van zijn lidmaatschapsplicht valt aan te wijzen.

Wordt nu aan deze conclusie de gevolgtrekking verbonden, dat de kunstenaar gedurende zijn geheelen leven in de noodzakelijkheid verkeert om contributie te betalen aan de Kultuurkamer? Deze vraag is te dwaas, dan dat zij een uitgebreid antwoord verdient. Natuurlijk zal de band tusschen de Kultuurkamer en den kunstenaar op een bepaald moment worden geslaakt; voor het oogenblik kan in het midden worden gelaten, of dit zal geschieden door een afvoering als lid of door een vrijstelling van het lidmaatschap. Eén ding is zeker: zoodra aannemelijk is gemaakt, dat de kunstenaar niet meer als zoodanig werkzaam zal zijn, hij wordt behandeld als ieder ander lid, dat zijn werkzaamheden op het door de Kultuurkamer bestreken terrein heeft gestaakt. Hetgeen echter allerminst wil zeggen, dat de Kamer haar zorg niet meer aan deze groep van gewezen kultuurwerkers zal besteden!

Ofschoon derhalve ook het einde van den lidmaatschapsplicht der „kunstenaars" in de practijk niet veel moeilijkheid zal opleveren, is het niettemin goed, dat steeds het besef levendig blijft, dat aanvang en einde dezer verplichting voor de groep „kunstenaars" niet naar dezelfde norm kan worden beoordeeld als die van de categorie „bemiddelaars".

C. H. DE BOER

PIETER PAUWEL RUBENS DE DIONYSIËR

Elk groot en oorspronkelijk meester is de bouwer van een wereld, van een heelal, dat geboren wordt uit zijn kunstenaarsdroomen en het werk zijner scheppende handen. En elke tijd, verrijkt door nieuwe ervaringen, ziet dat, door hem geschapen wereldbeeld weer met andere oogen, door het floers van zijn eigen droomen en verlangens. En zoo kan het gebeuren, dat de eene schilder voor ons aan beteekenis verliest, terwijl de andere aan beteekenis wint, dat bij sommigen de belangstelling voor zekere deelen van hun werk groeit, terwijl andere ons zooveel minder hebben te zeggen. Ook bij een groot meester als Rubens is dit het geval. Aan beteekenis voor ons verloren heeft ontegenzeggelijk de Rubens der religieuze schilderingen, die zoo volkomen passen in het officieele kerkelijke kader van zijn tijd, doch waarvan ons de pompeus-decoratieve pracht in den regel meer overweldigt en verbijstert, dan dat zij ons sticht. Wij erkennen ook daarin de macht van zijn penseel, zijn vindingrijkheid, zijn fantasie en verbluffende compositorische vermogens, doch wij zijn van meening, dat anderen, zelfs minderen, hem in ware religiositeit, in innigheid van gevoelens op dit gebied in niet geringe mate overtreffen. Ja, wij begrijpen, dat bij sommigen zelfs twijfel kon ontstaan over de waarachtigheid hiervan.

Aan den anderen kant bewonderen wij hem niet zelden het meest, daar waar zijn Muze haar officieel kerkelijk gewaad aflegt en zich — en we denken dan niet het laatst aan zijn mythologische tafereelen — aan ons vertoont in het habyt van een natuurlijker menschelijkheid. In enkele opzichten komt hij op dit gebied zelfs meer dan de meesten aan onze verlangens tegemoet en ontdekken wij bij hem eigenschappen, die wij noode ontberen, waarnaar wij haken, zonder ze in zoo volledigen vorm de onze te mogen noemen. Hij is als volbloed schilder zoowat het tegendeel van een theoreticus, want alles is spontaan aan hem, hoewel hij het ambacht in de perfectie kent, een dynamisch genie van de eerste orde, die allen, die onder zijn leiding werken, weet mee te sleepen, en in deze, na William Morris en Anton Derkinderen ons opnieuw sterk fascineerende gedaante, alles behalve een separatist, die de neiging toont zich in een tour d'ivoire af te zonderen. Zijn atelier is, geheel in den geest van zijn tijd, een open werkplaats, waar, in een vorm van collectief schilderen, tal van handen werk vinden en waarin allen eendrachtig aansturen op een gemeenschappelijk ideaal, dat nog niets van zijn middeleeuwsche homogeniteit schijnt te hebben verloren. De wierook, welke hij er af en toe brandt, wanneer hij bezig is met kerkelijke opdrachten, welke hij met een zeldzaam gemak en naar zijn lijfregel met gezonden geest en zinnen ten uitvoer brengt, wordt telkens weer opgenomen door een windstroom, die de geuren met zich meedraagt van het frissche buiten en in dit opzicht gaat hij — alles in zijn werken, wel te verstaan — nog vrijmoediger te werk dan de gothische steenhouwers, waarvan men vertelt, dat zij de halmen en bloemen van het veld in hun sierselen de kathedralen deden binnen ranken, opdat de geloovigen in hun, aan God gewijde gepeinzen toch niet gansch en al het aroma van de toch ook door Hem geschapen natuur zouden vergeten.

Rubens was de picturale grootmeester van de Contra-Reformatie, die in het wingewest Vlaanderen een heel anderen loop zou nemen dan in het deze contreien beheerschende Spanje. Wij weten het: Copernicus' heliocentrisch stelsel, dat de aarde om de zon liet draaien en niet meer maakte tot rustend middelpunt van het

heelal, was symptoom van een gesteldheid, die de wereld in vloed had gezet; de ontdekking van nieuwe werelddeelen, die ongekende horizonten opende, gaf aan de geesten een ongekend élan. Het statische wereldbeeld werd nu voorgoed gedynamiseerd en wat door dezen tijdsstroom niet werd gegrepen en gedragen, was ten ondergang gedoemd. In de noordelijke landen, waarop de Reformatie haar stempel zou drukken, was het niet mogelijk bij den ouden status te volharden. De Kerk nam een wijs besluit. Maakte zich aanvankelijk een streven kenbaar tot terugkeer naar de middeleeuwsche ascese, in het levenslustige Vlaanderen werd het roer gewend. Men had den geweldigen invloed, welken de kunst op het volk uitoefende en daarmede hare propagandistische waarde steeds erkend en in Vlaanderen werden de, door den Beeldenstorm verwoeste kerken, kapellen en kunstwerken vervangen door andere, die een meer naar het leven gekeerden geest ademden. En niets was hiertoe beter in staat dan de tendenzen, die oppermachtig werden in de barok, de kunst van de Contra-Reformatie bij uitstek, de barok met haar dynamisch geweld, haar zoowel naar den hemel als naar de aarde gekeerde wezen, haar pompeuze, de menigte overdonderende pracht, die niet alleen op de bouw-, de beeldhouw- en schilderkunst als zoodanig, doch ook op de uitvloeisels van haar stijl in het kerkelijk ceremonieel, op de, door een uitbundige praal en vrijmoedige uitstallingen gekenmerkte optochten haar stempel zou drukken.

De barok was, in accoord met het zich weer sterk versnellende levenstempo, eenerzijds een reactie op de steeds meer verstillende renaissance en anderzijds op de middeleeuwsche ascese. De natuur laat zich niet onderdrukken; zij zal zich met geweld een weg banen . . . het woord is van Horatius. Ook de barok wordt door dit geweld gekenmerkt, zij is een stijl in den superlatief, zij werkt met hevig bewogen, golvende curven, die later in een sierlijker rococo zullen uitvloeien. Zij zal de groote aera der muziek, die reeds inzet, voorbereiden. Dramatisch hevig gespannen, heeft zij de neiging in den superlatief te spreken, tot het matelooze, opzichtige, pompeuze, zware en overladene toe. Haar passie wordt licht tot razernij, haar liefde tot extase. Gezegd moet worden, dat Rubens' gezonde levenskracht hem, in zijn kunst althans, voor excessen behoedde. Was dit in zijn leven ook immer het geval?

De barok is zoowel uit overdaad als uit nood geboren. De afsluiting der Schelde bedreigde met andere oorzaken de welvaart van Antwerpen. In Rubens banen zich in hevige ontlading de geketende krachten naar buiten. De geweldenaar met het penseel was in zijn hart een overtuigd pacifist, die hard en met veel beleid vóór den vrede heeft geijverd. Men heeft van hem gezegd, dat hij leefde met de statie van een Renaissancist, doch schilderde als een meester van de barok, wat wil zeggen, dat hij de tempeesten, die in en om hem spookten, met takt en inzicht wist te bedwingen. Jong is hij page aan het hof van Maria de Lalaing, hij zal steeds verkeeren in de hoogste kringen, men ontdekt zijn talenten als bemiddelaar. En daar de schilder met zijn vorstelijke modellen, die zelf ook naar een meer ongedwongen verkeer snakken, van nature vrijer omspringt, een buitengewoon beminnelijk en welbespraakt man is, die met zijn zoet gevoisd geluid in de vele talen, die hij heeft leeren beheerschen, zijn gehoor weet te betooveren, krijgt hij in den regel ook meer te hooren en meer gedaan dan de diplomaten van professie, zoozeer zelfs, dat men hem in dit opzicht begint te vreezen. Hij richt zich vorstelijk in, zijn woning is een paleis, waarin hij schatten van kunst opstapelt, de opdrachten vloeien hem van alle kanten toe, tot zijn beschikking heeft hij een heel leger van medewerkers en helpers, waaronder er zijn, die op dat oogenblik of later beroemde namen dragen. Maar den koning der schilders is niet alleen een schilder van koningen en heiligen, die kerken en paleizen siert met de doeken, voor welker afmetingen wij niet zelden geneigd zijn terug te deinzen, als goed belezen humanist richt hij zijn belangstelling niet alleen naar zijn eigen tijd, doch ook naar de oudheid. De schilder van algemeen begeerde religieuze tafereelen, die aan de groote navraag onmogelijk alleen kan voldoen, weet wel den tijd te vinden voor het penseelen van motieven, welke hij ontleent aan de heidensche mythologie. En het is of zich hier voor ons een andere wereld opent, of het zoo machtige, door hem geschapen wereldbeeld zich voor onze verwonderde oogen in tweeën splitst, in een kerkelijk religieuze en een z.g. heidensche. En het valt ons steeds weer op hoeveel meer levend de laatste is. Gaat hij in zijn kerkelijke tafereelen niet zelden tamelijk vrij te werk, hier werpt hij de sluizen, waardoor de levensdriften naar buiten stroomen, geheel open en leidt ze het Vlaamsche land binnen. Want hij moge zijn motieven ontleenen aan de oude Grieken en Romeinen, de vormen van deze gedaanten, deze saters, fauns, nimfen en bacchanten zijn Vlaamsch en in hunne aderen pulseert het Vlaamsche bloed.

Rubens is als Michelangelo de schilder van den herculischen oppermensch, zijn vrouwelijk ideaal is de Vlaamsche Venus. Elk van deze schilderijen is een hymne aan het vleesch, maar dan geheven in de levenssfeer van den goddelijken veroveraar, die zich vermomt, om des te meer vrijelijk de aarde te kunnen bevruchten. Zijn landschappen, vol echo's van daverend leven, zijn feesten der aarde; in zijn magistrale composities, overstroomd door menschelijke gestalten, die hij uit zijn mouw schijnt te schudden en die hij doet baden in een gloed van jubelende tonen en kleuren, is hij de grootste symphonicus en de wetgever der barok. Nooit heeft een schilder het vleesch zoo heet begeerd en, zonder in trivialiteiten te vervallen, zoo verheerlijkt bezongen. Hij maakt zijn menschen tot halfgoden en ontketent de oerdriften van het leven; hij houdt ervan het dier, den leeuw, den wolf in zijn wildheid te schilderen, maar al zijn driften blijken in den grond toch weer gescandeerd. Zij luisteren naar de ordenende rhythmen van een hooger leven. Hij

had dit alles nimmer zoo gekund, indien hij naast een groot kunstenaar met het penseel niet tegelijkertijd zoo'n groot levenskunstenaar was geweest.

Boven den ingang van zijn atelier prijkt de spreuk van Juvenalis: Mens sana in corpore sano . . . . Heeft deze gezondste en meest uitbundige van alle schilders zich ten slotte toch een te sterken roes aan dit leven gedronken? Oud geworden, plaagt hem de jicht en, wanneer deze zijn hart aantast, zal het zijn dood zijn. Hij prijst de matigheid en nochtans, tegen het eind van zijn leven, schrijft hij van uit zijn landgoed op Elewyt, waar hij vertoeft, aan zijn leerling Lucas Faydhebe, die zijn huis te Antwerpen bewaakt: „Ons duncke, vriendt, dat wij niet en vernemen van de flessen met vin d'Ay, want den ghenen die wij mede droeghen is al uyt." Dat doet denken aan iemand, die zich niet altijd houdt aan wat de mond belijdt.

Hoe is de houding van dezen vruchtbaren schepper van zooveel overvloedig vleesch tegenover de vrouwen? Men zou licht kunnen neigen tot de veronderstelling, dat haar gunsten rijkelijk zijn deel zijn geweest en toch hoort men er slechts van twee spreken, waarvan hij de tweede voor het altaar leidde, toen de eerste, die hij diep betreurde, hem ontviel. Toen hij Isabella Brant op den 3den October van het jaar 1609 huwde, was zij achttien zomers; op 35-jarigen leeftijd zal zij sterven. Het huwelijk was gelukkig en hij heeft de jonge en tot schoonen wasdom rijpende vrouw herhaalde malen geschilderd, als koningin, als godin, als de moeder zijner kinderen, als heilige en als bacchante. Zij is het eerste type van de „Rubensiaansche schoone" (zie afb. blz. 524), een echt-vrouwelijke verschijning, fijner, spiritueeler, maar ook moederlijker dan Helene Fourment, die haar plaats zal innemen. Deze is nauwelijks 16 jaar, wanneer hij haar huwt, maar dan alreeds een gerijpte vrucht, het model van zijn latere bacchantes. Zij is het tweede Rubensiaansche schoonheidstype, met haar golvende vormen nog verleidelijker dan het eerste. In hoeverre heeft Rubens haar getrouw naar het leven geconterfeit, in hoeverre speelt zijn verbeelding, het oerbeeld van de vrouw, dat naar Genesis elke man in zich draagt, een rol? Blauwoogig, parelend blond, een echte lichtgestalte, in accoord met haar naam, groeit zij in zijn scheppende verbeelding uit tot het type van de Vlaamsche Venus. Dit type, dat hij telkens weer varieert en van een hem ingeboren grondvorm schijnt af te leiden, is nieuw in de geschiedenis der kunst en draagt een volkomen eigen, door hem geschapen karakter.

Men duldde dit, en terecht. Rubens was niet de man om publiek te trekken door het prijs geven van alkoofgeheimen. Door heel zijn scènerie heen speelt de wind der open vlakte, het is een cosmische wind, en het eenige geheim, waarvan men bij hem eenige aanduiding vindt, is het geheim van den Schepper. „Les grands voluptueux sont toujours chastes", heeft Flaubert gezegd.

Zoo was de kunstenaar Rubens. De mensch Rubens was evenwel 53, toen hij de 16-jarige huwde. Men vertelt, dat hij zich toen reeds ietwat vermoeid gevoelde. Het ligt in de natuurlijke orde der dingen, dat deze jonge en levenslustige vrouw, die nog alles van het leven had te verwachten en dit ook wel zal hebben geëischt, veel van zijn manbaarheid zal hebben gevergd. Het kan verder niet anders, of hij, welk een groot en viriel schepper hij als kunstenaar ook was, moet oogenblikken hebben gekend, waarop hij zich oud voelde naast deze, het leven met zooveel wellust in dansende bacchante. Men neemt verder aan, dat zij minder aan hem verknocht was dan Isabella Brant, zij, die niet lang na 's meesters dood een ander zal huwen en zich ten opzichte van zijn nagedachtenis niet al te piëteitsvol gedraagt. Deze onzekerheid, die voor een man als Rubens niet geheim zal zijn gebleven en waarvan de tegenstelling met Isabella's houding hem telkens weer zal zijn opgevallen, moet hem hebben verontrust en gemarteld. Kenschetsend in dit verband is wel de testementaire beschikking, dat Helene het voor haar geschilderde „Pelsken" (Helene naakt onder een pelsmantel, zie afb. blz. 523) nimmer van de hand zal mogen doen. Rubens was een monogame natuur en niettegenstaande zijne vele reizen is hij huiselijk van aard. Van amoureuselijke avonturen is nimmer iets gebleken. Hij leefde dat alles in zijn werken uit.

Het zelfportret in het Museum van Schoone Kunsten te Weenen, dat den meester toont in een voor hem opvallend ongewonen staat, is in dezen samenhang bizonder symptomatisch te noemen (zie afb. blz. 523). Het beeldt hem uit als een op zijn leven terugblikkend man. Hij blijkt vroeg verouderd. Hoewel hij de grand-seigneurale houding, die zoo kenmerkend voor zijn levensstaat is en die hem op een zeker oogenblik van de koningen en diplomaten, die dan het lot der wereld in handen hebben, als van „kleine gastjes" doet spreken, niet prijs geeft, vormen zijn keurig geplooid habyt en proper gestreken halskraag een opmerkelijk contrast met zijn lijdend gelaat. De intens naar buiten levende meester, schijnbaar weinig tot zelfbespiegeling geneigd, kijkt nu naar binnen en maakt de som op van zijn leven, van verleden, heden en toekomst en ziet de laatste zorgelijk in. Wie overigens hebben beweerd, dat Rubens geen psycholoog was — zou hij zonder psychologisch inzicht zulk een behendig diplomaat zijn geweest? —, kunnen, voor dit portret althans, daarvan worden bekeerd. Het is een van de, in zijn reserve meest aangrijpende, diepst-menschelijke zelfportretten, ooit geschilderd, omhuiverd door iets stil-desolaats. Toch geeft hij geen kamp; hij blijft chevalier sans peur en sans reproche en zijn ernstig onderzoekende blik toont, dat hij het leven nog steeds aan kan. Het is als een biecht. Rubens heeft, zooals Ibsen dat noemde, oordeelsdag gehouden over zich zelf, in dit tragisch, maar ook zoo heroïeke moment in zijn leven.

Uit deze bespiegelingen komt een andere Rubens te voorschijn dan die, waaraan men ons gewend heeft. Zijn mythologieën verdienen inderdaad meer aandacht dan zij tot dusverre veelal genoten. In beide werelden, in kerkelijk religieuse en in deze zoo wel geheetene heidensche, ontplooien zich kwaliteiten, die hem tot een der allergrootste en machtigste penseelvoerders en verbeelders der

menschelijke geschiedenis maken. Het meest grootsch gebarend is hij ongetwijfeld in zijn religieuze tafereelen, daar waar hij zich gedragen voelt door de macht der Kerk, in zijn mythologieën evenwel spreekt hij zich, door geen ander leerstuk dan dat van de Vlaamsche natuur en Vlaamsche kultuur gebonden, meer vrijelijk uit. Het is de veiligheidsklep, door welke spanningen, welke anders ondragelijk zouden zijn, zich ontladen en vrij uit stroomen. Veroorloven de opvattingen van zijn tijd hem reeds in zijn kerkelijke tafereelen een ongewone vrijheid te betrachten, een vrijheid, die in haar exuberante, turbulente vormenspraak soms heidensch kan aandoen, hier, in deze mythologieën, is het hek volkomen van den dam en kan hij zich naar eigen lust en welbehagen uitleven. De man, die zulk een vrijheid van scheppen erlangt, heeft geen andere amoureuslijke avonturen van noode. Dit is de dionysische roes in haar meer noordelijke vormen.

Twee vrouwen zouden in het leven van dezen vruchtbaarsten van alle picturale scheppers komen, beide schenken hem kinderen, maar met de eerste, die huiselijker van aanleg was, schijnt hij in een innerlijker en meer geestelijke relatie te hebben gestaan. Had het lot anders gewild, was Helene zijn eerste liefde, met al de vervoeringen der jeugd geweest, Isabella, de kuische, de vrouw in wier armen hij de rust en vrede van den ouderdom had mogen smaken, dan zou het Weensche zelfportret er vermoedelijk toch anders hebben uitgezien. Dat het niet zoo is geweest, dat was zijn tragiek, waarvan dan dit prachtige Signorenportret zou kunnen getuigen.

J. BONGENAAR

KUNST EN VERNUFT
IN DE TWENTSCHE LANDOUWEN

Bescheiden en stil, in de Twentsche landouwen,
Ligt het dorp, dat een oude traditie bewaart;
Hier wist men uit ijzer de schoonheid te bouwen,
Hier schiep men de weelde en wist zich niets waard.

In het begin van de zeventiende eeuw kwam de smid van den Biesterberg, de bult tusschen Bentheim en Noordhorn, wonen op den Brink van Denekamp. Zijn smederij ging zoo goed, dat zijn zoons Arendt en Berendt op 30 April 1707, bij „openbaren opslag en branderder kerse" een stuk land, gelegen op Schiphorst-kamp, naast Lambert Jansen, voor 205 gulden en 10 stuver konden koopen van Herman den Besten tot Denecamp.

Op dit stuk land werd de boerderij van de Lutters gebouwd. Zij staat er tot op den huidigen dag nog en ook de ruim 300 jaar oude smederij is nog steeds in vol bedrijf. Het zijn nog steeds de Lutters, die er werken en het is nog altijd hoog geprezen werk, dat uit hun handen komt.

In deze unieke omgeving wordt het ijzer omgevormd tot ware volkskunst, waaruit een traditioneel verleden en voorbeeldig vakmanschap spreekt. Uit alle deelen van Nederland stroomden in den loop der tijden de smeden naar Denekamp om de scheppingen van een paar eenvoudige boeren met kennersblik gade te slaan en er hun bewondering en waardeering voor uit te spreken.

En nimmer heeft trotschheid hun schepping bedorven,
Zij bleven zichzelf steeds, na eeuwen van strijd;
Het dorp aan den Dinkel heeft naam zich verworven,
Drie eeuwen van smeedkunst — een prachtige tijd!

Het zijn thans wederom twee gebroeders uit het Luttersgeslacht die hamer, aambeeld, ploeg en eg hanteeren en een schaar van gezonde kinderen staan er borg voor, dat voor de eerst komende honderd jaar het de smederij niet aan opvolgers zal ontbreken.

De Lutters weten vrij veel van hun voorouders af. Zij hebben er vooral ook belangstelling voor. Vele oude familiestukken bewaren zij met groote zorg en het valt op, over hoeveel sibbekundige kennis deze menschen beschikken. Zij hebben zich er onbewust welhaast in verdiept en vinden het de gewoonste zaak van de wereld, dat ze weten wie en wat hun voorvaderen waren en op welke wijze zij hun werk uitvoerden.

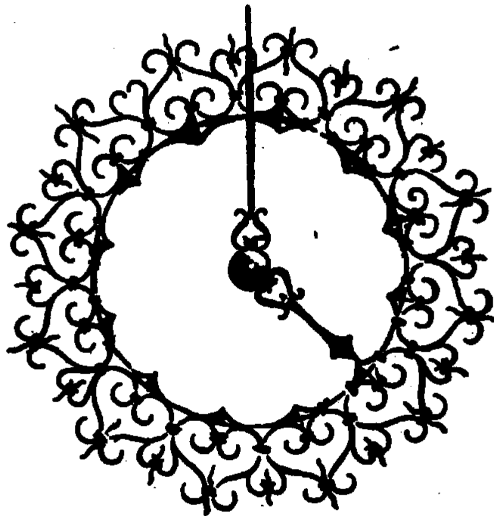
Eenvoudig en vroom gaan de Lutters door 't leven,
Hun kunst wordt in Twente en elders gezien;
Men komt soms van ver 't vertrouwen hun geven,
En wil in den vreemde hun kunstwerken zien.

De boer en de landadel zijn altijd de beste klanten van de Lutters geweest. Het smeden en repareeren van landbouwwerktuigen en vroeger ook het beslaan van paarden was hoofdzaak en is thans door de tijdsomstandigheden wederom hoofdzaak geworden. Steeds echter liep er het fijne werk tusschen door. Wij zagen bijvoorbeeld een kunstig gesmeed ovendeurtje.

Zooals bekend, wordt de buitenplaats „De Berkenkamp" opgeknapt om voor Jeugdherberg te dienen. De oude deurknoppen, raamscharnieren, enz. worden nauwkeurig nagemaakt, zooals ze vroeger waren. Ook de oven wordt weer, zooals zij eens was.

En ieder scharnier heeft zijn eigen bijzonderheden. Er zijn er bijna geen twee gelijk. Er komt fijn krulwerk aan te pas, werk, dat men uit zulke grove handen eigenlijk niet verwachten mag.

De Lutters zijn gehecht aan hun werkstukken en hebben verschillende ervan nog steeds niet willen verkoopen. Zij kunnen immers maar weinig nieuwe scheppingen creëeren. De oorlog eischt het ijzer voor andere dingen op en kunstvoorwerpen mogen slechts in zeer beperkte mate gemaakt worden. Daarom houden zij enkele der mooiste modellen voor zichzelf. Er zijn fraai versierde klokken bij, die als chronometers zoo zuiver den tijd aanwijzen. Dat vereischt uiterst precies werk, want iedere millimeter te veel of te weinig zou de wijzerplaat uit haar evenwicht brengen.



De Lutters hebben ook ontwerpen uitgevoerd van bekende architecten. Hun grootste kunststuk was de poort voor het landgoed „Singraven", die in den zomer van 1937 gereed kwam. In dit toonbeeld van smeedwerk werd 10 000 kg ruw ijzer verwerkt. De groote buitenkrul weegt alleen al 110 kg en werd uit één stuk vervaardigd. De poort is een halve kilometer breed. De ingangen kunnen vanuit het landgoed geopend en gesloten worden door middel van een ingenieus, door de Lutters ontworpen, stelsel van kamraderen. Wanneer we voor deze poort staan en dit enorme bouwwerk vergelijken met het simpele, bijna bouwvallige werkplaatsje, dat 300 jaar geleden in gebruik werd genomen door den onbekenden Berendt Lutters, dan eerst begrijpen we welk een doorzettingsvermogen noodig was om een dergelijk werk met simpele middelen in deze al even simpele omgeving tot stand te brengen en welk een scheppingskracht er moet uitgaan van de twee huidige representanten van het Lutters-geslacht, dat zwoegde en nog zwoegt om een oud ambacht zijn gouden glans te doen bewaren.

Bij dit alles zijn de Lutters boeren gebleven. Boeren niet alleen, omdat zij hun 7 ha grond bebouwen met rogge en aardappelen en 4 beste melkkoeien houden, doch boeren vooral ook naar den geest. Want in al hun werk spreekt de eenvoudige ongecompliceerde boerenziel en bij hun handelingen komt steeds weer het nuchtere boerenverstand en de kalme weloverwogen boerenlogica naar voren. Het waren dan ook geen ijdele woorden, die de volksdichter C. J. Bokhove in zijn loflied op dit boerensmidsgeslacht, waarvan wij tusschen den tekst enkele verzen opnamen, neerschreef en waarmee wij willen besluiten:

Zij zwoegen en smeden de harde metalen,
Hun kunst is verheven en 't handwerk al oud;
En steeds zal zich d' oude traditie herhalen,
Men heeft er sinds eeuwen een kunstzaal gebouwd.



PROF. DR TH. BAADER

DE DUITSCHE LITERATUUR VAN HEDEN

IV HOE WEERSPIEGELT ZICH DE WEZENSKERN VAN DEN DUITSCHEN MENSCH?

Op dit punt van ons betoog moeten wij nog op een ander aspect van den maatstaf wijzen, welke ons dient ter beoordeeling van de Duitsche literatuur van heden: het „volkhafte" karakter, dat een dichtwerk moet hebben, om er aanspraak op te kunnen maken, tot de opvoedkundig waardevolle dichtkunst van onzen tijd gerekend te worden, sluit nl. ook de bepaling van de *innerlijke waarde* in, met andere woorden, wij doelen met dit begrip „volkhaft" ook op die eigenschappen, die de Duitsche mensch in een kunstwerk zoekt, die aan zijn specifiek Duitsche wezen zal beantwoorden. Zal nl. een kunstwerk den Duitschen mensch geheel en al met geestdrift vervullen en ontroeren, door hem tot in zijn binnenste te grijpen en te boeien, dan moet dit kunstwerk behooren tot het rijk van de innerlijke waarden van den Duitschen mensch; het moet bevatten al hetgeen noodig is, opdat hij het kunstwerk als typisch Duitsch kan aanvoelen. Het is dus niet voldoende dat het motiefgehalte „volkhaft" is, wij moeten dit ook van het „ideeëngehalte" eischen.

Deze meestal dynamisch-activistische waarden zijn veelvuldig en ze zijn niet gemakkelijk onder woorden te brengen: maar er is één eigenschap, welke als de diepste en tegelijk als de hoogste genoemd moet worden: de *liefde tot het leven*, welke in zich sluit *de liefde tot den dood*. De Duitsche dichtkunst, en de Duitsche kunst in het algemeen is wel onder alle in de wereld de eenige, bij welke de ongestadigheid en vergankelijkheid van het aardsche geen vrees en geen afschuw verwekt, maar integendeel een waarde beteekent, ja, voor ons zelfs die eigenschap is, welke het leven eerst waard maakt geleefd te worden. Wie denkt hierbij niet aan de woorden van Goethe:

„Und so lang' du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde".

(„Selige Sehnsucht": Westöstlicher Diwan, Jub.-Ausg. V, 16).

of: „Denn alles muss in Nichts zerfallen,
Wenn es im Sein beharren will"

(„Eins und Alles": Gott und die Welt, Jub.-Ausg. II, 245).

In welke andere nationale literatuur is deze opvatting van dood en leven te vinden? Tot het rijk van ons innerlijk, tot ons wezen, behoort al hetgeen wij als ons eigen zelf, als onze eigen zielselementen in een kunstwerk herkennen. De dichtwerken van een Walther von der Vogelweide of Wolfram von Eschenbach, van een Schiller en Goethe, de beeldhouwwerken als de „Stifterfiguren" in den Dom van Naumburg of de „Bamberger Reiter", de schilderijen van een Holbein of een Dürer en een Mathias Grünewald, de beeldhouwwerken en schilderijen van de hedendaagsche groote kunstenaars [1]), welke wij in het „Haus der deutschen Kunst" te München en elders leeren kennen, de muziek van een Joh. Seb. Bach, van een Mozart, van een Beethoven en een Bruckner, om hier maar enkele van de grootsten te noemen, zeggen den Duitschen mensch iets, waarvoor een ander volk geen orgaan bezit. Dit is een bewijs, dat in deze kunstwerken eigenschappen schuilen, die *wezenlijk Duitsch* zijn. Tot het rijk van ons innerlijk, van ons wezen, behoort al hetgeen wij als onze eigen zielsgeheimen herkennen, ook in de uitspraken van de wijsgeeren, [2]) en in de inzichten van de historici, welke de wetten van het menschelijk voelen en denken en de wetten van het menschelijk handelen aangevoeld en geformuleerd hebben. Zoo is bij den Duitschen mensch in het rijk van zijn innerlijk, het verleden met het tegenwoordige en met de toekomst verbonden: al hetgeen eens geweest is, is niet tevergeefs geweest, maar leeft voort in het heden, en is daardoor de eeuwigheid binnen gegaan. Zoo staan wij altijd ook onder de opvoedende nawerking van het verleden, staan wij onder dezelfde wet, waarnaar onze voorouders gehandeld hebben en wij worden, hoe langer hoe meer, verrijkt door de onophoudelijk grooter wordende som van ervaringen en prestaties, van artistieke en wetenschappelijke creaties. Zoodoende wordt ook het innerlijk van den Duitschen mensch steeds verdiept, en ook de letterkundige schepping, welke tracht deze verdieping te weerspiegelen, wordt zoodoende steeds rijker en beantwoordt hoe langer hoe beter

[1]) Hans Weigert, Geschichte der deutschen Kunst: Von der Vorzeit bis zur Gegenwart, Berlin 1942.

[2]) Das Deutsche in der Deutschen Philosophie, hgb. von Th. Haering, Stuttgart 1942.

aan *de „verworvenheden" der Duitsche ziel.* Ook bij de andere volkeren is een hiermede vergelijkbare ontwikkeling aanwezig, maar bij ieder met zijn eigen volksche karaktertrekken. Hoe beter deze in eere gehouden worden, des te edeler zal ook ieder nationale literatuur zijn en des te rijker het geheel van de wereldliteratuur, t.w. het geheel van alle literaturen der aarde en in het bijzonder de aparte volksche dichtkunst, welke behalve haar volksch karakter een wereldomvattende beteekenis en waarde heeft.



Het laatste werk, dat wij aan het eind van onze beschouwing over de „Wederverheffing" genoemd hebben, nl. „Die dreizehn Bücher der deutschen Seele" van *Wilhelm Schäfer* (zie 2e Jrg. No. 9 blz. 469) draagt het kenmerk van een mijlpaal in de ontwikkeling der nieuwste Duitsche literatuur. Wel legt de titel, zooals reeds gezegd, den nadruk op „Chronica" der Duitsche ziel, maar dit werk is tevens een documentatie van het geheele *rijk van het innerlijk van den Duitschen mensch.* Omdat de geheele Duitsche literatuur van heden deze documentatie voortzet in den geest, waarin Wilhelm Schäfer ze begonnen is, voelen wij ons verplicht, bij dit werk een oogenblik te blijven staan, niet alleen omdat hier zoo goed als het geheele Duitsche verleden voor ons ligt uitgespreid in de figuren, welke dragers geweest zijn van de geschiedkundige ontwikkeling van het Duitsche geestes- en gemeenschapsleven. Dit boek is tevens de uitbeelding van hetgeen wij op het oog hebben, als wij pogen ons een idee te vormen van den *wezenskern van den Duitschen mensch.* Schäfer zegt in zijn „Vorrede" (blz. XXVII): „Deutsch sein heisst, eine Sache um ihrer selbst willen tun! hat uns ein Grosser gesprochen: ich bin gewiss, dass unsere Sache in dieser Stunde etwas anderes sein muss als Ohnmacht der Vergeltung; aber ich bin auch gewiss, dass unsere Sache die der Menschheit, dass sie Gottes Sache nur sein kann, wenn sie aus der Brunnentiefe unserer Herkunft die eigene ist . . . Eine Sache um ihrer selbst willen tun, heisst ohne Vorbehalt sein: eine Sache um Gottes willen tun, heisst seine Existenz in ihn verlieren, um aus ihm nicht sich selber, sondern der Sache wiedergeboren zu werden. Wer andere Dinge will oder tut, als die seines eigenen Daseins, wer sich so selber zu entlaufen wähnt, wähnt Gott zu entlaufen. Das gilt für mich, den Einzelnen: das gilt für dich, mein Volk." En Schäfer besluit zijn boek met de woorden: „Deutscher, sei gläubig der Zukunft, der du die bittere Gegenwart leidest: Kinder und Kindeskinder und alles, was über sie kommt, Stärke und Schwäche, Demut und Stolz, Hoffart und Kleinmut, alles, was einmal deutscher Lebenstag wird, alles bist du!"

Deze „Dreizehn Bücher der deutschen Seele" zijn de poëtische uitbeelding van het geheele noodlot van den Duitschen mensch, van zijn geheele innerlijke leven, van zijn *wezenskern*: zooals hij is *uit kracht van zijn natuur, uit de kracht van zijn persoonlijkheid* en zijn samenwerken met de gemeenschap, zooals *de goddelijke macht van zijn ziel* zich openbaart, zooals zijn *geloof* hem geleidt en zooals hij moet handelen volgens de *wetten van zijn geest* en uit de *kracht van zijn bloed.* Al dit manifesteert zich in de geschiedenis, welke Schäfer in zijn dichtwerk van de Duitsche ziel voor onze oogen ontvouwt: in het boek van de koningen, in het boek van de kerk, in het boek van de keizers, in het boek van de burgers, in de documentatie, die genoemd is het „Buch der Freiheit", en het „Buch der Zwietracht", in het „Buch der Fürsten" t.w. der 17e en 18e eeuw, in het „Buch der Propheten", t.w. de groote dichters van Hans Sachs tot Jean Paul, in het boek der verheffing van Beethoven tot den volkerenslag bij Leipzig, het „Buch der Minister", het „Buch der Preussen" en het „Schuldbuch der Menschen", t.w. de schuld, welke de menschelijke ontoereikendheid gedurende de 19e en 20e eeuw op zich heeft geladen en welke de ineenstorting van de oude wereld heeft veroorzaakt en onzen tijd voor de taak heeft gesteld de wereld nieuw op te bouwen. Omdat dit boek van Schäfer in een dichterlijken soms lapidairen stijl geschreven is, omdat het zijn diepe gedachten begrijpelijk voor iedereen ontplooit, en omdat dit boek het geheele Duitsche leven en de geheele innerlijke wereld van den Duitschen mensch ons voor oogen stelt, daarom is het ook tot een boek voor het geheele volk geworden; men kan het, wil men zijn innerlijke waarde aanduiden, den „Bijbel van het Duitsche Volk" noemen; het is een boek, dat sedert zijn verschijnen in 1922 een onnoemlijk groote verspreiding in Duitschland en daarbuiten gevonden heeft. Dit dichtwerk nl. roert al die snaren van den Duitschen mensch aan, welke zijn innerlijk verklanken.



Reeds boven (blz. 469) werd *Guido Kolbenheyer* als de dichter genoemd, die in zijn werk eveneens *de vervolmaking van het Duitsche wezen* heeft trachten te bereiken en uit te beelden, omdat ook hij beheerscht wordt door het idee van de onverwoestbaarheid en den eeuwigen duur van het leven. Hierin spreken Schäfer en Kolbenheyer een en dezelfde taal: Het prijsgeven van aangeboren wezen, het verraad van den eigen aard, dit alles is volgens de meening van onze hedendaagsche leidende dichters de zonde tegen den Heiligen Geest, welke niet geboet kan worden. Want het een en het ander is het afstand doen van de meest wezenlijke waarde van het menschelijk leven. Van uit dit standpunt, dat hij inneemt ten opzichte van het menschelijk wezen in het algemeen en van het wezen van den Duitschen mensch in het bijzonder, heeft Kolbenheyer ons door zijn dichtwerk weer het gevoel gewekt voor de eenheid tusschen het menschelijk wezen en den makrokosmos, t.w. het heelal, door het denkbeeld te stellen, dat wij als familie, geslacht en volk tezamen één zijn in den menschelijken geest. De elkaar aanvullende begrippen: mensch — natuur — creatuur — God, en: mensch —

volk — al — God, zijn de ideeën, waardoor Kolbenheyer zijn gedachten en gedichten onder een gemeenschappelijken noemer brengt. [8]) Wat deze dichter ook beleeft, hetzij een landschap of een idee, hij verstaat het, zijn veelomvattende geestelijke wereld in elken poëtischen vorm uit te beelden en het verbonden zijn van mikrokosmos en makrokosmos aan te toonen. Deze veelomvattendheid en intensiteit lijkt ons een typisch kenmerk van de innerlijke kracht en den rijkdom van den Duitschen geest. In zijn bundel „Lyrisches Brevier" (1928) geeft Kolbenheyer een groot gedicht met den titel „Alb-Sonate" (blz. 95—115); wij halen hieruit een paar plaatsen aan als sprekende voorbeelden van het vermogen van dezen dichter, zijn grootsche geestelijke wereld poëtisch uit te beelden. Nadat de dichter het gebergte heeft aangesproken:

„Da liegst du gebreitet,
Ein stilles, heilendes Rufen,
Orgelakkord, geweitet
In ernst gemessenen Stufen,
Bergland der Alb!"

zegt hij (blz. 108):

„Welle bin ich und zu andern
Wellen wird die Kraft getragen,
Wird in andre überschlagen
Und ins Unbegrenzte wandern".

Bij het zien van een dennenboom gaat de dichter dan voort (blz. 109):

. . . .
„Die letzte Stufe der Alb-Wand.
An ihrem Fuss, ein Traumgesicht,
So mächtig in überflammter Pracht,
Hält, turmhoch über breitem Wurzelstand,
Eine Riesentanne Wacht.
Ihr weites, prangendes Ästeneigen,
Erdwärts weist es in grossem Schweigen.
Wie ein Urgebot
Zu demutsvollem Schutzerflehen,
Fernher, ein ahnendes, frommes Wehen,
Tausend Geschlechter weit, aus der Menschheit Morgenrot,
Zwingt dieses Baumes Glanzgestalt
Mit zaubermächtiger Gewalt
Mein Herz zu Schauder und Entzücken.
Rätselvoll, als sei aus innerster Wesensnacht
Das Opfer und Gebet dem Leben dargebracht,
(Uraltes Opfer, einer Vorzeit Göttergunsterflehen)
Fühl' ich den Morgenjubel neu erstehen,
Und jeder Blick und Schritt wird ein Beglücken".

Dit bij het beleven van de natuur opkomende bezielende gevoel brengt den dichter alsdan ertoe, zijn geest in verbinding met het heelal te zien (blz. 113):

„Kennt ihr die Liebe nicht,
Die Ich und Du nicht trennt,
Das Ewige von Angesicht
Zu Angesicht erkennt?

All euer Verlangen
Wird ein Ich-Umfangen,
All euer Finden
Wird ein Du-Entwinden.

Einschlürfen wollt ihr das All
Und fühlt nicht, dass im Geben und Nehmen
Lebt das atmende Leben,
Im Steigen und im verströmenden Fall",

en de dichter besluit zijn overpeinzing aldus (blz. 115):

„Dann in reiner Gestalt,
Bergland der Alb, gleich dir gebreitet
Sei eines Lebens innigster Gehalt:
Ein stilles, heilendes Rufen,
Ein Orgelakkord, geweitet
In ernsten gemessnen Stufen".

Dit innige medeleven met de natuur en het beleven van de natuur en van God is een typisch kenmerk van de kunst van den Duitschen mensch, vooral van de dichtkunst.

Kolbenheyer heeft deze „deutsche Naturinnigkeit" niet slechts in zijn poëtisch werk, maar ook in zijn wetenschappelijke geschriften vertolkt, zoo o.a. in zijn wijsgeerig werk „*Die Bauhütte*" (met den ondertitel „*Elemente einer Metaphysik*", 1925), waarin hij zijn wereldbeschouwing heeft neergelegd en wel op volksbiologischen grondslag. Hier vindt men een philosophie in den geest van het opbouwende nieuwe Duitschland. Deze wijsgeerige gedachten zijn alsdan in talrijke opstellen door Kolbenheyer verder uitgewerkt: zoo in de verzameling „Die Stimme" (1930), in de redevoeringen" Die volksbiologischen Grundlagen der Freiheitsbewegung" (1933), „Der Lebensstand der geistig Schaffenden und das neue Deutschland" waarin de dichter-wijsgeer de geestelijke werkers als een organische gemeenschap en als zuurdeesem in het geheel van het volk voorstelt en hun de waarde van een eigen levensstaat toekent en de beteekenis van hun werken onderstreept, dat hij ziet als een verheffen van de aardeigen kultuur binnen de volksche beweging. Verder is hier te noemen „Lebenswert und Lebenswirkung der Dichtkunst in einem Volke" (1935) en „Wie wurde der deutsche Roman Dichtung" (1937) en „Unser Befreiungskampf und die deutsche Dichtkunst" (1939). Uit al deze opstellen en redevoeringen blijkt, hoe sterk Kolbenheyer gedragen wordt door de behoefte, zich allereerst een gesloten natuurwetenschappelijk, t.w. biologisch gefundeerd wereldbeeld te vormen, om hierop het grootscheepsche gebouw van zijn dichtwerk op te trekken. Zooals Wilhelm Schäfer

[8]) H. Langenbucher, Volkhafte Dichtung der Zeit, blz. 81.

in de „Dreizehn Bücher der deutschen Seele" als philosooph de geheele Duitsche geschiedenis op haar waarde voor de eeuwigheid onderzoekt, zoo heeft Kolbenheyer in zijn „Bauhütte" het inzicht vertolkt, dat in den tegenwoordig levenden mensch, als gevolg van zijn overdreven vereering van de door hem beheerschte natuurkrachten, het bewustzijn van zijn betrekking tot het bovennatuurlijke in bedenkelijke mate kwijnt. Kolbenheyer wijst het Duitsche volk erop, dat het juist de Duitsche mensch is, die als gevolg daarvan innerlijk zou moeten vervlakken, omdat elk volk niets groots en duurzaams kan presteeren, zonder dat het zich bewust is van zijn levende verbinding met het bovenmenschelijke, en dat dan juist het Duitsche volk, dat van oudsher in de natuur het bovennatuurlijke gevoeld heeft, niets groots meer kan presteeren, en daarom deze zienersgave niet ongestraft verloochenen mag: dit zou juist het prijsgeven van aangeboren wezen, het verraad van eigen aard zijn!

Het innige medeleven met de natuur is, zooals reeds gezegd, in haar wezen Duitsch, daarom voelen wij juist de „Romantiek" als een bij uitstek Duitsche geestesstrooming aan. Op de aldus verkregen levensbeschouwing opbouwende, levert Kolbenheyer in zijn „Bauhütte" op natuurwetenschappelijken, biologischen grondslag bouwsteenen tot het vormen van een nieuw bovenzinnelijk geloof — reden, waarom deze dichter-wijsgeer hier spreekt van „Elemente einer Metaphysik". Door dit geloof wil Kolbenheyer ten eerste de *vervolmaking van de persoonlijkheid* bereiken, vervolgens maakt deze wereldbeschouwing het hem echter ook mogelijk het individueele leven ondergeschikt te maken aan boven-individueele, volksche of algemeene doeleinden. [4]) Dit spreekt o.a. een gedicht als „Antiphon" [5]) uit:

„Viele Herzen gehen
Durch mich hindurch bei Jahr und Tag.
Viele Augen sehen
In mich hinein, was jedes mag.
Über allen weben
Die Sterne den gebundenen Sinn.
Hundertfältig Leben
Verweht aus mir und rafft mich hin.
Fühlt ihr meine Quelle?
Sie flutet in des Stromes Gang.
Seid ihr je die Welle,
So ich des Stromes leiser Klang.
Unser ist die Stunde,
In euch bin ich zu mir bereit:
Aus dem dunklen Grunde
Versprüht ein Korn der Ewigkeit."

Deze dienstbaarheid staat ook in het middelpunt van het reeds genoemde roman-epos van Paracelsus, een trilogie, welke wel het meest waardevolle epische dichtwerk van onzen tijd is (zie boven blz. 469). Het *„ingenium teutonicum"*, de eeuwige Duitsche geest, welke Kolbenheyer in dit dichtwerk huldigt, is de *kern van het wezen van den Duitschen mensch*. Deze voorname rol, welke de dichter hem aanwijst, is voor ons reden, om juist bij Kolbenheyer iets langer dan bij iemand uit de hedendaagsche wereld der Duitsche literatuur te blijven staan. Maar er is nog een andere reden; Kolbenheyer behoort nl. tot die Duitsche dichters, welke de *universaliteit* trachten te bereiken, een streven, dat eveneens typeerend is voor het wezen van den Duitschen mensch. Men denke aan Goethe, die deze eigenschap bij uitstek getoond en in zijn „Faust" uitgebeeld heeft [6]). Er is wel — afgezien van het wijsgeerige geschiedkundige werk van Wilhelm Schäfer in zijn „Dreizehn Bücher der deutschen Seele" — geen dichter van onzen tijd te noemen, die zoo bewust en stelselmatig door theoretisch-wijsgeerige beschouwingen zijn dichterlijke ideeënwereld fundeert als juist Kolbenheyer. Daarom schijnt deze woordkunstenaar en wijsgeer voor onzen tijd die beteekenis te verkrijgen, welke voor de Duitsche geestesgeschiedenis omstreeks 1800 een Goethe gehad heeft. Ook daarin is een overeenkomst met Goethe gegeven, dat Kolbenheyer in al zijn werken een *onvoorwaardelijke levensaanvaarding* preekt, zooals hij het bijv. o.a. in de „Bauhütte" doet, waar hij zegt: „Spare dich nicht, wuchere mit deinem Pfunde für das Leben, ringe über dich hinaus, mit allen deinen Kräften! So sehr du dich vom Leben brauchen lässest, so viel du für das Leben erwucherst, so weit du über dein individuelles Ich in das Leben hinauswirkst, so machtlos wird der Tod vor dir sein!"

Wel is waar zijn deze gedachten over het geestelijke rijk van den Duitschen mensch in de epische dichtkunst van Kolbenheyer het sterkst vertegenwoordigd, maar ook de lyriek en de drama's van dezen dichter hebben hieraan deel. Onder de dramatische scheppingen noemen wij slechts *„Gregor und Heinrich"* (1934). Het speelt tijdens den Investituurstrijd en voert ons de verschillende werelden van deze twee tegenstanders, Paus Gregorius VII en Keizer Heinrich IV, en het uitbarsten van den dramatisch zeer bewogen strijd voor oogen. Dit drama bereikt zijn hoogtepunt in de ontmoeting van de twee vorsten in Canossa. Hier laat Kolbenheyer den een in zijn schijnbare overwinning zijn nederlaag, den andere in zijn schijnbare nederlaag zijn overwinning zien. De dichter heeft het motief van den Investituurstrijd gekozen, om de tegenstelling tusschen de Duitsche rijksidee en het kerkelijke imperialisme van de Middeleeuwen uit te beelden, met het gevolg, dat wij hier op het tooneel twee persoonlijkheden zien, die zich beiden in hun verschillende grootheid manifesteeren, de een, door zich te verdeemoedigen en zich te onderwerpen, de andere door als vrije drager van zijn idee op te treden. Ook hier de onvoorwaardelijke levensaanvaarding, welke de dichter van den mensch eischt, opdat hij zoodoende tenslotte het tragische te boven komt.

---

[4]) Christian Jennsen, Deutsche Dichtung der Gegenwart, blz. 35.
[5]) E. G. Kolbenheyer, Vox Humana, Gedichte, 1940, blz. 9.
[6]) Vgl. G. H. Streurman, Goethe, De Universeele Mensch. Amsterdam 1936.

Wie zooals Schäfer en Kolbenheyer in zijn dichtwerk gestreden heeft om de kennis van het geestelijke rijk van den Duitschen mensch, zal ook eens in dit geestelijke rijk van zijn natie een plaats vinden, zijn werken en daden zullen eens gerekend worden tot de geestelijke schatten van het volk, waaruit het antwoord op de vraag kan gegeven worden „wat is nu eigenlijk Duitsch op aarde?" [7])

Rondom Schäfer en Kolbenheyer staat een groep schrijvers, welke door de namen Emil Strauss, Hermann Stehr, Ernst Bacmeister, Ina Seidel, Rudolf G. Binding en anderen een blijvende beteekenis voor het geestelijk rijk der Duitsche natie verkregen heeft. Deze groep omvat aldus de dichters, welke bij uitstek in hun dichtwerk de geestelijke wereld van den Duitschen mensch bezongen hebben, uit hun werk kunnen wij ons bij uitstek een idee vormen, waaruit de Duitsche wezenskern bestaat: bij Guido Kolbenheyer en Wilhelm Schäfer vinden wij het trachten naar zelfvervolmaking van het Duitsche wezen, Emil Strauss is de dichter van de Duitsche persoonlijkheid en gemeenschap, Hermann Stehr de verkondiger der Duitsche Ziel en van haar macht, Ernst Bacmeister manifesteert de wetmatigheid, waarnaar de geest handelt, Ina Seidel huldigt de kracht van het bloed en Rudolf G. Binding en anderen verkondigen het geloof van den Duitschen mensch, terwijl ook Gustav Frenssen, Hermann Burte en anderen den Duitschen aard en het Duitsche wezen in hun „volkhafte" dichtkunst verheerlijken.

[7]) P. Alverdes, „Rede vom Inneren Reich der Deutschen". Das Innere Reich, Okt. 1934, blz. 841.

M. A. PRICK VAN WELY

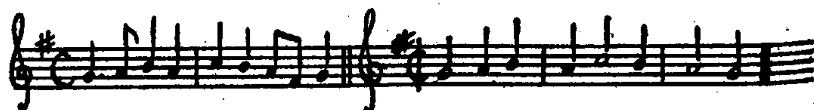
Vreemde invloeden op ons Volkslied

Het is een reeds lang bekend en erkend feit, dat de muziek uit de naburige landen grooten invloed heeft gehad op onzen nationalen liederenschat. Om deze beïnvloeding te leeren begrijpen en in vogelvlucht te overzien, is het noodig terug te gaan tot de grijze oudheid, n.l. tot dat tijdvak, waarop de eerste Dietsche gedichten ontstonden. Zooals bekend zijn deze afkomstig van Heinric van Veldeke en stammen uit het midden der twaalfde eeuw. Zijn liederen beschouwt van Duyse als vertalingen uit het Limburgsch in het Thüringsch. Hiervan zijn ongeveer een dertigtal bewaard gebleven. Doch, evenals dit het geval is met de liederen van Jan I, Hertog van Brabant (gest. 1294), zijn alle melodieën spoorloos verdwenen.

Met Heinric van Veldeke en Jan van Brabant zijn wij nagenoeg uitgepraat over het Dietsche lied in de 12de en 13de eeuw. Frankrijk kende in dienzelfden tijd eenige honderden Troubadours en Trouvères en Duitschland niet minder „Minnesänger". Doch men moet niet vergeten dat Vlaanderen toentertijd tot een Fransch leen was gemaakt en dat er aan het hof der graven Fransche zeden heerschten. Daarom is het ook te begrijpen, dat de minnestreelen hun liederen in de Fransche taal dichtten. Alleen de beide genoemde dichters maken hierop een uitzondering, maar de sporen der Fransche kunst kan men duidelijk volgen in hun dicht-schema's, die de onmiskenbare verwantschap aantoonen met Rondeau, Virelai en Ballade.

Men kan het volkslied beoordeelen uit muzikaal, letterkundig en folkloristisch standpunt. Zelfs is het tot een speciaal philologisch studieobject gemaakt. Doch bij een zuivere beoordeeling kan men deze begrippen niet van elkaar scheiden en moet men zoowel van den tekst als de melodie op de hoogte zijn. Een middeleeuwsch gedicht is eigenlijk niet denkbaar zonder de bijbehoorende melodie, want reeds tijdens de Troubadours waren de dichters tevens zangers. Dit bleef zoo tot den tijd, waarin tallooze liedboeken verschenen, waarin de populaire liederen werden verzameld. Eenvoud en natuurlijkheid zijn eerste vereischten voor het slagen van een volkslied, dat door mondelinge overlevering eeuwenlang blijft bestaan. Daarom is het juist zoo moeilijk om den datum van ontstaan en de streek van herkomst vast te stellen. In de meeste gevallen kunnen wij slechts vergelijkingen maken en hypothesen opstellen.

De meest kenmerkende eigenschap van elk populair lied is zijn ontzettende taaiheid. Eeuwen en eeuwen door kan het blijven leven soms in de eene streek geheel verdwijnend, dan weer in een ander land opduikend, doch steeds van gedaante veranderend, nu eens met een anderen tekst bekleed, dan weer rhythmisch gewijzigd. De melodische kern blijft onverwoestbaar voortbestaan. Zoo heeft Max Tappert in zijn zeer lezenswaardig boekje „Wanderende Melodien" aangetoond, dat vele oude volksliederen nog voortleven in de werken van Bach, Mozart, Haydn, Beethoven en andere klassieken. De melodie van „Deutschland, Deutsch-



land über alles" werd zooals bekend door Haydn getoonzet; doch komt reeds voor in een psalm van Goudimel, die de melodie op zijn beurt weer aan een zeer bekend volkslied ontleende.

Soms blijft alleen het begin van een melodie voort-

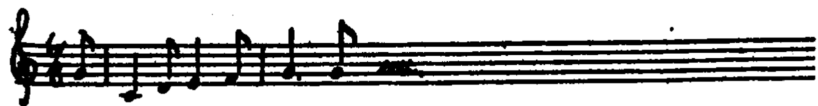
bestaan en vanuit dit kernpunt ontwikkelen zich dan verschillende varianten: soms ontstaan op dezelfde teksten geheel nieuwe melodieën. Men kan een melodie natuurlijk op talrijke wijzen varieeren, n.l. door verlenging, verkorting, versiering of door wijziging van het rhythme. Wij willen thans zien welke vervormingen ons volkslied in den vreemde onderging en welke buitenlandsche invloeden er op inwerkten. Beschouwen wij eerst één der meest machtige en ingrijpende invloeden: het Gregoriaansch.

De liederen vóór 1500 staan bijna alle in de kerktoonsoorten. Dit is allerminst verwonderlijk, wanneer men bedenkt, dat de Middeleeuwer steeds en direct kontakt had met het liturgisch gezang en de invloed hiervan zich ook op de meerstemmige compositie uitstrekte. Soms komen deze toonsoorten ook gemengd voor, d.w.z. in één melodie treft men de sporen van de aeolische, hypolydische of dorische toonsoort. Het meest voorkomend is de aeolische modus.

Tot den onvolledigen of onregelmatigen 7den kerktoon rekent men de „Halewijn"-melodie en „Het vrijde een hovesch ridder". Beide wijzen zijn zeer oud en dateeren minstens uit de 1300. De Halewijn-melodie vinden wij terug in de Latijnsche kerkhymne „Veni creator" en in andere volksliederen als „Het wasser een coninc seer rijc van goet", „Herders brengt melc en soetigheyd", enz.

De invloed van het Gregoriaansch blijkt niet alleen uit de modaliteit, maar ook uit de keuze der teksten. Afgezien van sommige liederen, die als vertalingen uit het Latijn zijn te beschouwen, treft men ook dikwijls een vermenging aan van het Latijn met de landstaal, o.a. bij het kerstlied „In dulce jubilo" en bij „In den hemel is een dans" met het telkens terugkeerend refrein „benedicamus Domino" en „alleluia". Ook de z.g. Kerst- en Paaschleysen behooren tot deze groep.

De melodie van een Latijnsche hymne „In dulce jubilo" winden vij terug in menig Fransch en Duitsch lied. Ten onzent komt zij o.a. voor in „Toen ik op Nederlands bergen stond", „Ik sag Caecilia komen (in kl. terts)", „Den boom groeit in den zavel" en talrijke anderen. Het begin zij hier aangegeven:



De phrygische modus, bij de Grieken als het ideaal van muzikale uitdrukking geldend, geraakte in de vroege middeleeuwen in verval en komt ook later hoogst zelden voor. De overmatige kwart (f-b) in deze toonladder gold n.l. als „diabolus in musica" (de duivel in de muziek). Toch zijn enkele opvallend mooie melodieën in dezen toonaard geschreven, o.a. „Die mey spruyt in den dorren hout", „Doen Hanselijn over der heide reet" en „Die nachtegaal, die sanck een liedt."

In de 5de of lydische toonsoort werd de tritonus of overmatige kwart reeds vroeg gebannen door b in bes te verlagen, zoodat men dus het karakter verkreeg van F groote terts (f, g, a, bes, c, d, e, f). Vooral vele geestelijke liederen werden in deze kerktoonsoort geschreven evenals het bekende „Ick seg adieu".

De overgang van de kerktoonsoorten naar de moderne groote en kleine terts toonsoort is het eerst en duidelijkst te merken in de meerstemmige muziek. In de driestemmige Souterliedekens van Clemens non Papa, een Nederlandsch componist, die zoo genoemd werd ter onderscheiding van zijn naamgenoot in de St Pieter, worden oorspronkelijke volksmelodieën reeds door kruisen en mollen verhoogd of verlaagd. Doch bij de eenstemmige liederen bleef de oorspronkelijke modus het langst gehandhaafd, zelfs tot in onze dagen. In sommige liederen komen de oude en nieuwe modaliteit als het ware met elkaar in botsing, doch dan leven wij reeds in den vervaltijd van het volkslied.

Het is eigenaardig, dat de bloeitijd van ons volkslied is afgeloopen met de opkomst der nieuwe muziek of den z.g. monodischen stijl. Waar de Gregoriaansche modaliteit heerscht kunnen wij er zeker van zijn, dat het lied een zuiveren stijl bezit; de groote en kleine terts tonaliteit bevat veelal — natuurlijk niet altijd — sporen van decadentie. Het Gregoriaansch schiep een kerkelijken gemeenschapsband, het volkslied een wereldlijke.

In Duitschland beleefde het volkslied tijden van grooten bloei. Het is begrijpelijk, dat het lied van onze naburen geregeld naar onze gewesten overwaaide. Hiervoor zorgden de rondtrekkende zangers wel, die niet alleen artistieke verpoozing brachten, maar die men tevens mag beschouwen als een „wandelend nieuwsblad". Immers de belangrijke geschiedkundige gebeurtenissen werden in liedvorm voorgedragen. Van den anderen kant verkeerden de Nederlandsche zangers en componisten meestal in den vreemde en zoo moest ook het Duitsche lied den invloed van ons volkslied ondergaan.

Een groot en onlangs verschenen werk van Helmuth Osthoff: „Die Niederländer und das Deutsche Lied" wijdt zich geheel aan deze interessante wisselwerking, waaraan tot nu toe betrekkelijk weinig aandacht is besteed. Waar zoovele van onze toonkunstenaars aan Duitsche vorstenhoven of kerken werkzaam waren, is het begrijpelijk, dat zij den stijl van hun buitenlandsche collega's overnamen. Waren het echter bijzonder groote figuren, zooals Isaac en Orlando di Lasso, dan drukten zij hun stempel op het werk van hun tijdgenooten.

Vóór 1600 is de Duitsche invloed op onze liedkunst zeer gering en de invloed van ons lied op het Duitsche veel grooter. Dit blijkt o.a. uit de vele Duitsche vertalingen van Nederlandsche liederen. In vele gevallen zal men niet kunnen uitmaken welk lied het oudste en dus het meest oorspronkelijke is, daar een echt volkslied nu eenmaal nimmer een bepaald jaartal draagt, maar hier kunnen ons de polyfone bewerkingen op weg helpen. Deze vinden wij in verschillende oude manuscripten terug, die meestal het jaartal dragen, waarin zij werden opgeteekend. Naar de praktijk uit die dagen vindt men de oorspronkelijke stem terug in den tenor. Het is nu opmerkelijk, dat men van

vele Nederlandsche polyfone volksliederen Duitsche versies aantreft, welke meestal van lateren datum zijn. Hierbij valt ook de muzikale overeenkomst op, in melodie, rhythme, vorm, stemmenaantal enz., al blijven hier natuurlijk evenals in den tekst altijd kleine verschillen bestaan. Als voorbeelden noem ik hier:

Ric God, wie sal ic clagen
Een vroelick wesen
In mynen zin
Ick hat my uitvercoren
Myn hert heeft altyt verlangen

Ach Gott, wenn soll ich's klagen
Ein fröhlich wesen
In meinen Sinn
Ich het mir auszerkoren
Min herz tut sich allzit verlangen

Het Duitsche lied heeft de neiging tot melodische versiering boven één lettergreep, terwijl ons lied meer syllabisch is, d.w.z. elke lettergreep heeft slechts één noot. Het is daardoor ook eenvoudiger en mist den typisch Romantischen trek, welke het Duitsche lied in alle perioden steeds eigen blijft. Dr J. Pollmann karakteriseert het verschil als volgt: „Overzien wij het resultaat van onze studie, dan vormt het Nederlandsche lied een soort middel-evenredige tusschen het Duitsche en het Engelsche: het is, doordat het meer syllabisch is niet zoo vloeiend als het Duitsche, terwijl het door een egaler rhythme en melodische lijn niet zoo hoekig is als het Engelsche."

Wanneer wij verder de teksten vergelijken, valt het ons direct op, dat de Duitschers een grooter aantal drinkliederen bezitten, en dat over het algemeen het boertig en leutig genre bij hen beter vertegenwoordigd is. Daarentegen bezitten wij een overstelpenden rijkdom aan mei- en minneliederen, die men in zoo'n grooten getale in geen enkel ander land aantreft.

Sommige componisten als di Vento en di Lasso, die naar Duitschland emigreerden, vertaalden misschien den oorspronkelijk Nederlandschen tekst om in hun nieuw vaderland beter verstaan te worden. Als voorbeeld noem ik de meerstemmige compositie „Ich weisz ein Maidlein hübsch und fein", welke door hen beiden getoonzet werd en onmiskenbaar een vertaling is van „Ik weet een meisken ippsch en fein."

Groot is ook de invloed van het Italiaansche lied geweest, doch deze kwam eerst veel later. Ons muziekleven stond speciaal in de 17de eeuw sterk onder Italiaanschen invloed. Het was zelfs gewoonte geworden, dat een componist enkele leerjaren in Italië doorbracht. Zoo componeerden de componisten uit dezen tijd bijna altijd op Fransche en Italiaansche teksten, maar zelden in het Nederlandsch. Als bewijzen dienen de meerstemmige vocale composities van Sweelinck, van Blankenburg en Huygens.

De inwerking van het Italiaansche lied toont zich vooral in het gebruik van de sequens, d.w.z. de letterlijke herhaling van een motief eenige toontrappen hooger of lager. In Valerius' „Gedenck-clanck", waarin zooals bekend vele teksten op Italiaansche wijzen zijn aangebracht, komt de sequens ook herhaaldelijk voor, en in het Rederijkerslied is zij eveneens schering en inslag. De sequens was natuurlijk een welkom middel om muzikale armoede te verbergen. Bovendien verleent de symmetrische bouw het lied een zekere starheid, die men mede kan beschouwen als één der decadentie-verschijnselen.



Tenslotte wijden wij nog onze aandacht aan het Fransche lied. De Fransche invloed is steeds bijzonder groot geweest, vanaf het begin van 1600. In de „Druyventros der Amoreusheyt" (1602) komen reeds 19 Fransche liederen voor op 24 Nederlandsche. In Starter's „Friesche Lusthof" (1621) 16, in „Den Boeck der Geestelicke Sanghen" (1631) 33 en in „Den Gheestelycken Leeuwercker" 32 Fransche wijzen. Ook in Valerius is het aantal zeer groot, maar nog niet overheerschend. In het bekende Luitboek van Thysius bedraagt het aantal Fransche melodieën niet minder dan 95. Daarbij komen er 50 uit Engeland, 29 uit Italië, 5 uit Duitschland en 4 uit Spanje. De resteerende melodieën, die een Nederlandschen titel dragen, zijn bovendien nog niet van vreemde smetten vrij. Hieruit zien wij met groote duidelijkheid hoe het eens in volle kracht bloeiende volkslied nu door vreemde invloeden ten onder gaat.

Een van de ergste fouten was, dat men zich weinig bekommerde om het woordaccent en de Nederlandsche vertaling zóó onder de melodie plantte als het toevallig uitkwam. En juist in het Nederlandsche lied is het samenvallen van melodisch en tekstaccent een eerste eisch, in tegenstelling met het Fransche lied, waar de klemtoon niet noodzakelijk met het melodisch accent behoeft samen te vallen en waardoor een vrij en soepel rhythme ontstaat. Vandaar ook het overstelpend aantal valsche accenten in de psalmbewerkingen van Datheen.

In de bekende Souterliedekens treft men reeds een tiental Fransche wijzen aan, die ontleend zijn aan Fransche meerstemmige liedboeken, in het begin van de eerste helft van de 16de eeuw te Parijs gedrukt. Wat modus en melodische wending betreft sluiten deze zangwijzen zich bij de overige melodieën der Souterliedekens aan.

Hieruit blijkt, dat men bij de studie van het Nederlandsche lied vanaf het begin der 16de eeuw reeds rekening moet houden met het Fransche lied. „Overigens had de invloed der Fransche taal, die in vroeger eeuwen aan het hof der graven van Vlaanderen en van Brabant bloeide, zich met den aanvang der 16de eeuw reeds sterk te Brussel doen gevoelen en vooral aan het hof der Regentes Margaretha van Oostenrijk (1480—1530). Deze Prinses had haar kinderjaren in Frankrijk doorgebracht en onze taal was haar volkomen vreemd. De meerstemmige liederboeken, die haar eens toebehoorden en die thans op de Koninklijke bibliotheek te Brussel berusten, bevatten een honderdtal

meerstemmige liederen, waaronder slechts één, „Mijn herteken", met Nederlandschen tekst." Bovenstaande regels, aangehaald uit van Duysse, schetsen zeer goed het begin van den Franschen invloed. Later nam deze steeds meer toe, o.a. toen te Antwerpen en te Leuven verschillende meerstemmige Fransche liedboeken werden gedrukt.

In Fruytiers' „Ecclesiasticus" komen ook reeds eenige dansvormen van Fransche afkomst voor. Dit zijn echter meer hoofsche kunstdansen, als Passamede, Galliarde enz., en geen echte volksche wijzen. In het derde „Musyck boeckxen" van Tilman Susato treft men meer populaire Fransche danswijzen aan. Tenslotte zij er nog op gewezen, dat de zeer verbreide melodie „L' homme armé" bijna door alle grootmeesters uit het gouden tijdvak der polyfonie is gebruikt als tenorstem voor een Mis van dienzelfden naam. De „L' homme armé"-wijs kan men beschouwen als een internationale melodie. Zelfs Palestrina heeft haar in één van zijn Missen gebruikt, terwijl zij tevens voorkomt in een luitmanuscript van den Engelschen componist Dowland.

Elk volkslied, hoe zuiver ook, bezit sporen van vreemde nationaliteiten, doch deze dienen onopvallend in het lied te zijn opgenomen en mogen nooit op den voorgrond treden. Wanneer dit gebeurt, gaat de oorspronkelijke kracht en spontaneiteit verloren en treedt hiervoor in de plaats onoprechtheid en naäperij. Het treurig verval van ons volkslied in de 18de eeuw heeft dit helaas maar al te duidelijk bewezen!

NACHTTREIN SALZBURG—BERLIJN

Wij stonden saamgedrongen in de nauwe wagengang
en reden voort en joegen verder door het avonddalen.
Een onweerslucht hing aan de flank der bergen. Zwaar en lang
weerklonk de dreun van donder na de bliks'mende signalen.

De dorpen in het dal verzonken in het weif'lend licht.
De vale schemering en ook het diepe duister vielen.
De herfst'ge aard' verdween tenslot' geheel uit het gezicht.
Wij leefden enkel op het driftig rhythme van de wielen.

Een grillig toeval had ons allen aan de wereld snel ontvoerd;
wij waren onvermoed geheel ons aardsch bestaan ontgleden,
maar door hetzelfde noodlot eng vereend en saamgesnoerd
in tegelijk een stil en jachtig voortgedreven heden.

Zij, die tevoren nimmer nog elkander hadd' ontmoet,
zij spraken nu tezamen van de meest intieme dingen.
Zij vonden open oor en hart en een gereed gemoed,
zooals bij harden dag zij nimmer hadden kunnen vinden.

Dan ebde langzaamaan een dieper zwijgen naderbij.
Nog klonk een vrouwenstem en het gelach van een paar knapen.
Dan zonk ook dit. Men zat op de bagage zij aan zij,
en op mijn schouder was een Alpenjager ingeslapen.

Hoe vreemd is dan het haastig voortgaan in een zachten nacht,
hoe licht weegt dan de dag en wat ons vaak nog bindt aan d' aarde.
Soms flitst in de herinnering een daad of een gedacht,
gelijk een klein station, voorbij, maar heeft voor ons geen waarde.

Zoo kwam de morgen achter het verduisteringsgordijn
en zagen wij verwonderd in elkanders moede oogen.
Het land werd één fabriekscomplex. Wij naderden Berlijn.
Wij spraken niet. Wij stapten uit. Wij werden schijn en logen.

JOHAN THEUNISZ

G. H. SNITGER

UIT DE WERELD DER FILMREGIE

In de grijze oudheid, toen de Grieken op het hoogtepunt van hun beschaving stonden, kenden zij hunne priesters eigenlijk reeds als een soort van regisseurs. Wanneer deze ter eere hunner goden de groote volksfeesten organiseerden of de leiding namen bij de opvoeringen der beroemde treurspelen, vervulden zij in den meest letterlijken zin van het woord de rol van regisseur. Later, in de middeleeuwen, treft men iets dergelijks ook in de Roomsche kerk aan, waar de priesters en kerkelijke hoogwaardigheidsbekleeders bijv. de leiding hadden bij kerkelijke festiviteiten, die dikwijls met uiterst profane springprocessies, danspartijen en tooneelopvoeringen gepaard gingen, waarbij de hoogere geestelijkheid de regie verzorgde.

Het woord regisseur was in dien tijd nog niet bekend; het werd feitelijk pas voor het eerst gebruikt in het jaar 1771, toen men den Weenschen tooneelspeler Stephani als eerste met dit praedicaat verrijkte.

Hoewel de rol van den regisseur bij het tooneel zeker geen onbelangrijke of ondergeschikte is, blijft hij toch altijd min of meer hérschepper, hoe hij ook zijn persoonlijke inzichten en ideeën in het spel tracht te brengen; de eigenlijke schepper van het tooneel-stuk is en blijft toch altijd de tooneelschrijver, aan wiens opvattingen, bedoelingen en ideeën alles ondergeschikt wordt gemaakt.

Dit nu is bij de film geheel anders, hier is de regisseur absoluut en onbetwist de eerste man; zijn positie is vele malen invloedrijker, zijn woord veel beslissender, zijn wil veel doorslaggevender dan bij zijn collega van het tooneel.

Deze uiterst frappante tegenstelling tusschen den tooneel- en den filmregisseur spreekt zéér duidelijk uit het algemeen bekende feit, dat men bij het tooneelstuk het eerst naar den auteur vraagt, bij de film echter eerst naar den regisseur, hoewel er vooral in den laatsten tijd veel uitzonderingen op dezen regel voorkomen en men bij een tooneelstuk de opvattingen van den regisseur in het bijzonder roemt of bij een film de loftrompet over den scenario-schrijver blaast.

Overigens is het zeker niet zoo'n vreemd verschijnsel dat men bij de film den regisseur als den grooten man is gaan beschouwen, wanneer men bedenkt dat in de eerste perioden van de stomme film de regisseurs hun films meestal als 't ware „voor den vuist weg" moesten draaien, in den letterlijken zin van het woord à l'improviste, ófwel ten eenenmale zonder eenig speelplan ófwel naar uiterst simpele en primitieve speelschetsen, waarbij men nóch met psychologische, nóch met dramaturgisch-logische regelen rekening hield, waarbij men verder uiteraard geen gebruik maakte van schitterende dialogen of dichterlijke in- en uitvallen en waarbij alles (ook technisch) nog in het embryonale stadium verkeerde, zoodat de regisseurs volkomen aan zichzelf waren overgelaten en alles letterlijk uitsluitend van hun persoonlijke, artistieke en logische inzichten afhing.

Hoewel zich dus, vooral na de uitvinding der geluidsfilm, het verschijnsel openbaarde, dat de dialoog steeds meer op den voorgrond kwam en zich in verband daarmede ook de beteekenis van den filmauteur steeds meer in stijgenden lijn bewoog, bleef de naam van den regisseur toch nog altijd het kunstzinnige merk van de film.

Hoe nauwkeurig, tot in de kleinste onderdeelen uitgewerkt, de draaiboekschrijver ook zijn werk moge afleveren, toch weten de groote regisseurs zich er ten allen tijde een persoonlijk stuk werk uit te vormen en drukken zij er in ieder geval de stempel van hun geniaal scheppende, meestal strikt persoonlijke inzichten op, zoodat men in vele gevallen, ook al zou men vergeten hebben hun naam erbij te vermelden, er toch hun karakteristieke dramaturgische leiding onmiddellijk aan herkent. Dit allerpersoonlijkste, dit onvervangbare, onverwisselbare en feitelijk onnavolgbare is het kenmerk van de werkelijk begaafde filmregisseurs, zonder hetwelk men zich de ware scheppende filmregie niet zou kunnen voorstellen. Zoo zal men ook bij iedere film, die onder de bezielende leiding van een werkelijk groot regisseur tot stand is gekomen, onmiddellijk de persoonlijke noot herkennen, zoowel bij de films van een Luis Trenker, als bij die van een Carl Froelich, zoowel bij die van een Gustav Ucicky als bij die van een Wolfgang Liebeneier.

Moge het, onder de filmtheoretici, een voortdurende strijdvraag zijn, inhoeverre de filmregisseur de eigenlijke schepper van de film is, moge de eene partij bij hoog en bij laag bezweren dat de persoonlijkheid en positie der regisseurs volkomen souverein zijn en de andere partij de meening lanceeren, dat integendeel slechts de draaiboekschrijver als de eigenlijke schepper van de film mag worden beschouwd; de positie van den filmregisseur wordt door al deze theoretische polemieken niet aangetast en blijft even belangrijk als zij steeds was. Het is in ieder geval voor de hand liggend, dat in verband met de vrijwel onbegrensde mogelijkheden van het zoo kunstzinnig waardevolle uitdrukkingsmiddel film, ook de mogelijkheden der filmregie ongegrensd zijn. De regisseur heeft

het in zijn hand, de volledige uitgestrektheid van natuur en materie tot leven te wekken, hij is letterlijk aan niets gebonden, hij kan zoowel tijd als ruimte overspringen en zoo noodig samentrekken. Feitelijk staat hem de geheele zichtbare wereld ter beschikking, ja mocht het wenschelijk en noodzakelijk zijn, dan kan hij zelfs tot in de wereld van het onzichtbare doordringen, hij staat letterlijk voor niets en het ongelooflijkste en meest fantastische kan door hem verwezenlijkt worden. Op ieder moment kan hij als 't ware laten meespelen wat hij maar wil, om de door hem nagestreefde effecten te bereiken.

Boomen, bloemen, bergen en wouden, bruggen, fabrieken, vliegtuigen en auto's, dat alles staat hem ten dienste en als hij een werkelijk geniaal regisseur is, zullen in zijn filmscheppingen dikwijls zelfs de simpelste en de meest alledaagsche dingen en voorwerpen van bijzondere dramaturgische beteekenis kunnen worden, zooals hoeden, schoenen, deuren, tafels, aschbakken of radiotoestellen. Onbegrensd zijn de beeldende mogelijkheden, onbegrensd ook de filmdramaturgische gezichtspunten die de diverse filmscènes kunnen beheerschen.

Het valt natuurlijk niet te ontkennen, dat er nog steeds „regisseurs" zijn, die feitelijk niet veel meer bezitten dan een zekere routine en die óf in het geheel niet óf slechts hoogst zelden iets dragelijks weten te presteeren; op deze regie-kwakzalvers is nog steeds van toepassing het woord, dat den beroemden regisseur Urban Gaad, (echtgenoot van Asta Nielsen) in het jaar 1921 neerschreef: „Er versteht es tadellos ein Drama zurechtzuzimmern, wie man eine Kiste zusammenschlägt; von den Filmen anderer Leute hat er soviel abgesehen, dasz er sich eine gewisse Routine angeeignet hat, die andere vor ihm angewandt haben und andere nach ihm anwenden werden. Diese Art Arbeit besteht eben nur in der Zusammensetzung maschinenmäszig hergestelter Einzelheiten. Seine Untauglichkeit zum Beruf liegt weit tiefer; sie besteht darin, dasz er während der Arbeit nicht selbst schöpferisch tätig ist" . . .

In de Duitsche filmproductie, die op het oogenblik het vasteland van Europa beheerscht, is dit soort „regisseurs" echter uiterst zeldzaam geworden, de meeste Duitsche regisseurs, ook zij die in hoofdzake amusementsfilms regisseeren, behooren gelukkig tot het genre der werkelijk kunstzinnige en van kultureel verantwoordingsgevoel vervulde persoonlijkheden.

Naast de technische en dramaturgische bekwaamheid, verwacht men namelijk van den modernen regisseur ook nog, dat hij een uitgesproken kultureel en sociaal verantwoordelijksheidgevoel bezit, zoodat hij bij zijn scheppend werk terdege rekening houdt met het Germaansche kultuurbesef.

De sociale, kultureele en politieke instelling van het leidende brein achter de camera moet toch van doorslaggevende beteekenis geacht worden en moet noodwendig een zeker stempel op het geheele filmwerk drukken, waaraan het filmwerk juist zijn schadelijkheid of bevorderlijkheid voor den geest der volksgemeenschap ontleent.

Welk een hemelsbreed verschil bestaat er immers tusschen vroegere Duitsche films als „Geheimnis einer Seele" of „Dr Mabuse", producten waardoor volksvreemde en volksschadelijke ideeën en opvattingen onder het volk werden gebracht en de nieuwe Duitsche films, uit de periode na de machtsovername door den Führer, zooals „Das Herz einer Königin", „Jud Süsz", „Bismarck", „Friedrich Schiller", „Pour le Mérite", „Stuka's", „Robert Koch", „Die Geierwally", „Mutterliebe" en „Goldene Stadt", om er slechts enkele te noemen uit de geweldig omvangrijke Duitsche productie van de laatste tien jaren. Hoe opvallend is de veranderde instelling op kunstzinnig, kultureel en sociaal gebied, een verandering waaraan de regisseurs een belangrijk aandeel hadden.

Waar voorheen het brein achter de camera maar al te duidelijk werd beïnvloed door een in alle opzichten Joodsch-intellektueel geïnfecteerde geesteshouding en een volksvreemde, pessimistische, duister erotische en ontwrichtende wereldbeschouwing aan het goedgeloovige publiek werd opgedrongen, daar trad sedert 1933 een frissche en gezonde, ras-, bloed- en bodemverbonden gedachtengang voor in de plaats, waardoor de Germaansche volksche idee steeds verder baanbrak.

Het was de geniale pioniersgeest van de Duitsche filmregisseurs die deze kunstzinnige en kultureele ontwikkeling mogelijk maakte; onder hen moge als eerste genoemd worden Prof. Carl Froelich, de nestor der Duitsche filmregisseurs, die reeds in het jaar 1902 bij Meszter de regie voerde en van den aanvang af den geheelen opgang der Duitsche filmkunst medegemaakt heeft. Van Prof. Carl Froelich, wiens waardige en krachtige spelleiding bij al zijn atelier-medewerkers steeds weer het grootste respect afdwingt, willen wij de volgende films noemen: „Hans in allen Gassen", „Mieter Schultze gegen alle", „Der Choral von Leuten", „Wenn wir alle Engel wären", „Reifende Jugend", „Mädchen inUniform" „Traumulus", „Die ganz groszen Torheiten", „Heimat", „Das Herz einer Köningin", „Es war eine rauschende Ballnacht". Vervolgens moge genoemd worden Gerhard Lamprecht, ook een der ouderen en sinds 1914 bij de film werkzaam; van zijn films noemen wij: „Zweierlei Moral", „Der schwarze Husar", „Ein gewisser Herr Gran", „Turandot", „Barcarolle", „Der höhere Befehl", „Madame Bovary", „Die Geliebte", „Frau im Strom" en uit den allerlaatsten tijd zijn beroemde biographische film „Diesel".

Dan volgen Erich Engel met zijn films „Hohe Schule", en „Mädchenjahre einer Koningin", Gustaf Gründgens met zijn „Capriolen" en „Tanz auf dem Vulkan", Karl Hartl met zijn „Der Mann der Sherlock Holmes war", „Die Leuchter des Kaisers", „Gold" en „So endete eine Liebe", George Jacoby met „Liebesregiment" en „Gasparone", Herbert Maisch met „Boccacio", „Königswalzer" en „Friedrich Schiller", Arthur Maria Rabenalt met „Die drei Codona's", Hans Schweikart met „Befreite Hände", Leni Riefenstahl met de machtige filmdocumen-

taires „Triumph des Willens" en de Olympiade-films „Fest der Völker—Fest der Schönheit", Luis Trenker met „Der Rebell", „Der verlorene Sohn", „Der Kaiser von Kaliforniën" en „Condottieri".

En dan zijn er nog de grootsten uit de grooten, een Willy Forst, die als een dirigent naast de camera staat en zijn spelers als 't ware met zijn expressieve handbewegingen weet te beheerschen, schepper van „Maskerade", „Mazurka", „Allotria", „Burgtheater", „Bel Ami", „Operette" en „Serenade".

Hans Steinhoff, ook een van de oudere regie-rotten, met zijn „Hitlerjunge Quex", „Der alte und der junge König", „Robert Koch", „Die Geierwally" en „Ohm Krüger".

Een reus als Veit Harlan, de grootmeester der emoties en de pionier der kleurenfilm, met machtig vormend gebaar zijn spelers iedere scène voorspelend en hen met zijn bruisend enthousiasme tot topprestaties opzweepend, Veit Harlan met zijn „Kreutzersonate", „Der Herrscher", „Jugend", „Jud Süss", „Reise nach Tilsit", „Verwehte Spuren", „Das Unsterbliche Herz" en de wellicht succesvolste films van den laatsten tijd „Der Grosse König" en „Die Goldene Stadt".

De dichterlijke regisseur Helmut Kaütner, met zijn dramaturgisch-revolutionaire opvattingen, die na zijn „Kleider machen Leute" en „Auf Wiedersehen Franziska", kortgeleden met zijn „Romance in Moll" voor den dag kwam, een film waarin hij geheel nieuwe en persoonlijke regie-inzichten schijnt toegepast te hebben en die van bevoegde zijde „de meest filmische film van dezen tijd" werd genoemd. Prof. Wofgang Liebeneier, de even bekwame als geestdriftige leider der Ufa met zijn „Versprich mir nichts", „Der Mustergatte", „Yvette", „Du und ich", „Das Ziel in den Wolken", „Die guten Sieben" en „Bismarck"; hij is nu bezig aan zijn „Groszstadtmelodie", een film waarin hij zijn allernieuwste opvattingen op dramaturgisch gebied verder heeft uitgewerkt en die dus met groote belangstelling wordt tegemoet gezien.

Prof. Karl Ritter, de man die zijn scènes van tevoren nauwkeurig uitteekent, zoodat bij de opnamen alles als een fijn uurwerk afloopt, de grootmeester der filmische precisie, de regisseur-strateeg met zijn van oer-Germaansche ideëen vervulde films als „Unternehmen Michaël", „Urlaub auf Ehrenwort", „Pour le Mérite", „Stuka's", „Die Hochzeitsreise" en „Ueber alles in der Welt". Rolf Hansen, een der nieuweren met zijn Zarah Leandersuccessen als „Die grosse Liebe" en „Damals".

Tenslotte nog de geniale Gustav Uccky, vroeger cameraman, thans een van Duitschlands allergrootste regisseurs, gemoedelijk en rustig in de draaipauze's, één en al vuur en vlam tijdens het filmspel, schepper van succesfilms als „Flüchtlinge", „Mensch ohne Namen", „Das Flötenkonzert von Sanssouci", „Morgenrot", „Das Mädchen Johanna", „Der zerbrochene Krug", „Frau Sixta", „Mutterliebe", „Der Postmeister", „Ein Leben lang" en „Späte Liebe".

Het zijn deze meesters en grootmeesters der filmregie, die de filmkunst hebben omhooggestuwd naar het hooge artistieke en kultureele peil, waarop zij nu staat. Zij zijn het ook, die ons met hun geniale vakkennis en hun steeds hoogoplaaiend filmenthousiasme den waarborg geven, dat de film steeds meer opwaarts zal gaan en niet meer zal terugvallen in die poel van onwaardigheid en minderwaardigheid, waarin zij door het drijven van gewetenlooze kultuur- en kunstspeculateurs eens was verzonken.

Zij zijn de hoogepriesters der filmkunst; de geroepenen, die de taak en de roeping hebben om de film te maken tot een ware veredelende volks- en gemeenschapskunst voor Duitschland, voor Europa, ja voor de geheele wereld.

R. PETERS

GRAFISCHE KUNST VROEGER EN NU

II

DE ETS

In een vorig opstel, de gravure in het kort behandelend, spraken wij over den oorsprong van het graveeren en etsen. Wij zagen deze technieken uit het verloop der dingen logisch voortkomen en zich ontwikkelen. Wonderlijker echter is het, dat een techniek, die in haar toepassing voor de prentkunst zoo betrekkelijk jong nog was — zij dateert uit den aanvang van de zestiende eeuw — reeds zoo spoedig tot grooten bloei kwam, ja zelfs met één harer grootste beoefenaars een nimmer overtroffen hoogtepunt bereikte.

Het is Rembrandt Harmenszoon van Rijn, die in zijn nimmer geëvenaarde etstechniek wel het schoonste aan de koperen plaat toevertrouwde, wat ooit door grafici verwerkelijkt werd. Zijn diep fluweelige zwarten, zijn speelsche, doch nimmer zonder spanning neergeschreven figuren, bovenal echter de ongehoorde uitbuiting van alle mogelijkheden van het zuivere etsen, het bijten van de koperen plaat dikwijls in combinatie met de droge-naald techniek, het zijn even zoovele wonderen, die, in hun eenvoud zoo ongekunsteld schijnend, juist daarom zoo onnavolgbaar zijn.

De oudste bekende etsen dateeren uit omstreeks 1500 en zijn van de hand van den in Augsburg toen als graveur



REMBRANDT VAN RIJN — DE DRIE HUISJES (FOTO J. H. C. VERMEULEN)

RIEKELE PRINS — WATERKANT (FOTO FREQUIN)



W. NIJS ROTSLANDSCHAP (FOTO FREQUIN)



AREND HENDRIKS POLDERLANDSCHAP (FOTO FREQUIN)

en „plaatsnijder" welbefaamden Daniël Hopfer, een waarschijnlijk in het goudsmidsvak opgeleiden kunstenaar-ambachtsman. Wij spraken in een vorig opstel reeds over het nauwe verband, dat er lag tusschen de versieringskunst van den goud- en zilversmid en het graveeren en het etsen. De uit de goud- en zilversmederij voortgekomen kunstenaars zijn het dan ook, die zich op het gebied der grafische technieken een wereldfaam zullen gaan verwerven. Zoo kwam ook een Albrecht Dürer, die zijn eerste etsen nog in ijzer beet — b.v. „Het Landschap met het Kanon" (zie afb. blz. 517) — uit een in Neurenberg gevestigde goudsmidsfamilie.

Al spoedig echter zijn het de ook vaak op andere gebieden der beeldende kunst uitblinkende kunstenaars van groot formaat, die de etstechniek snel ontwikkelen zullen tot een kunstvak met eigen karakter en stijl. De Franschman Callot, weleens het vroege prototype van den grooten Zwitser Théophile Steinlen genoemd en directe voorlooper van Rembrandt van Rijn, geeft in een machtig boeiend oeuvre van meer dan duizend geëtste platen — meerendeels kleine prenten — scènes der ellende weer. „Les misères de la guerre" van Callot's hand zijn misschien niet zoo navrant als de prentverbeeldingen van den vroegen negentiende-eeuwer Goya, zij zijn toch wel als genre de eersten in hun soort.



Callot schept met zijn werken feitelijk het type, dat wars is van het uiterlijk schoon. Dat niet de zoetvloeiende lijn in het vrouwelijk naakt wil geven, doch een wereld in al haar hartstochtelijke afstootendheid beeldt.

Maar zijn dit, naast de andere groote verdiensten van den Leidenaar Rembrandt, niet mee de opmerkelijkste karaktertrekken van zijn aangrijpende etsen van het bedelende volkje langs de deur?

Wanneer wij zien hoe een Anthonie van Dyck zijn sujetten in het koper snijdt, luchtig, zwierig, geheel vervuld van het groote schoonheidsideaal en we vergelijken daarmede eens het zwart en wit-geflonker van Rembrandt of zijn evenknie, den helaas in zijn tijd miskenden Hercules Seghers, dàn eerst begrijpen wij het geheim van het wereldomvattend succes dezer werken van de allergrootsten onder de grafische kunstenaars. Rembrandt's etsen van Bijbelsche voorstellingen, van de bedelaars, van de landschappen ook (zie afb. blz. 541), die hij vooral na den dood van Saskia op urenlange omzwervingen buiten de poorten van Amsterdam, op reeds toebereide etsplaatjes, rechtstreeks naar de natuur etste, het zijn even zoovele documenten van het schoonste en spontaanste werk aller eeuwen. Culmineerend in het prachtige blad „De Vogel Phoenix", waarin hij als het ware voorzegt dat zijn werk, als hij zelf voor eeuwig uit het stoffelijk hulsel zal zijn getreden, voor allen, die oogen hebben om te zien, van blijvende waarde zal blijken.

Maar daarnaast zouden we Seghers onrecht doen, hem niet een even groote plaats in onze achting in te ruimen. Hercules Seghers — bij zijn leven slechts door weinigen, waaronder niemand minder dan Rembrandt zelf, erkend — heeft eerst eeuwen later de posthume overwinning met zijn etsen blijvend verworven (zie afb. blz. 513).

Hetzelfde verloop als bij de ontwikkeling der graveerkunst kunnen wij ook in den ontwikkelingsgang van het etsen nagaan. Door het meer en meer toepassen van nieuwe technische vindingen, alle ontstaan uit het bewerken met zuur van het afgedekte en blankgekraste metaaloppervlak, zien wij eenerzijds de etstechniek door vernuftige vindingen stijgen, terwijl echter anderzijds de resultaten steeds verder beneden het peil van de gouden eeuw dalen. Wel blijft door het lichter en minder tijdroovende bewerken de ets voor de kunstenaars een aantrekkelijker zwart-wit-techniek dan het energie- en tijdverslindend graveeren! Echter door het alom zoeken naar aan den tijd aan te passen zoetvloeiende tinten en kleurovergangen wint de ets zeer zeker niet aan diepte.

Rembrandt kende reeds de zoogenaamde droge-naald ets, feitelijk ten onrechte „ets" geheeten. Deze techniek immers is eerder een luchtig graveeren met de etsnaald en werd door hem ook wel in combinatie met het zuivere etsen toegepast.

Eerst van later datum stammen het etsen en lavis, het vernis-moux, de aqua-tint of stuif-grein-techniek en meerdere ets-procédé's, die echter niet alle tot grooter glorie van het zuivere etsen leidden. Wij zien een langzaam afzakken van deze in kunstzinnig opzicht grooter vrijheid gevende techniek en een langzaam afglijden naar een speelsch toepassen nog slechts als tijdverdrijf van hen, die niet par excellence zwart-wit-kunstenaars zijn. Terwijl in het toepassen van steeds geraffineerder druk-methodes het etsen wel aan uiterlijke, echter niet aan innerlijke waarden wint.

Slechts een uitzondering maakt de reeds vermelde Spanjaard Francisco Goya, de man die, als een late Callot of Rembrandt, in striemende prenten de wereld geeselt. Dit bijtend sarcasme van een tegen het burgerdom revolteerend genie staat wel lijnrecht tegenover de zoetgevooisde salonkunst van den pruikentijd, die geen ander recht voor den kunstenaar schijnt op te eischen, dan verbeelder te zijn van het aangename leven van den burger-aristocraat in al zijn verheerlijkende zelfgenoeg-

zaamheid! Wie ooit in de gelegenheid was de volledige drie en dertig prenten omvattende serie van stierengevechten te zien, zal voorgoed gewonnen zijn voor het meesterschap van dezen ook in andere opzichten grooten Spanjaard, die zelfs niet schroomde zijn relaties met het Spaansche Hof te verloochenen, zoo het een aan de kaak stellen van misstanden aan datzelfde Hof betrof!

Francisco Goya y Lucientes, één der allergrootste etsers nà Rembrandt, wellicht in den geest het van hem winnend, zijn mindere in technisch volmaakte kleurgevoeligheid. Met Goya, die in 1828 in Zuid-Frankrijk in ballingschap (hoe kon het anders) stierf, wordt over West-Europa voor de grafische kunsten een nieuw tijdperk ingeluid. Meryon, Millet, Legros, Bresdin vooral zijn het in Frankrijk, die aan de ets nieuwe gestalte geven.

Maar ook in Duitschland, in Engeland en in Denemarken door een Anders Zorn b.v., die in breed uitgehaalde lijnen „aus einem Gusz" zijn portretten neerstriemt in het zink, wordt de stoot tot een algeheel herleven van de ets als zelfstandige kunstuiting gegeven.

Is het wonder dat men in Holland uit z'n dommel ontwaken moet onder deze vurige aansporingen van buiten de grenzen?!

Het is de verdienste van Jan Veth, dat hij, mede door de vertaling van de werken van William Morris, aan de verbreiding van diens ideeën over de herleving van het grafische handwerk vorm en inhoud geeft. De op zijn initiatief met eenige collega's in 1885 opgerichte Nederlandsche Etsclub heeft dan ook tot doel het publiek weer op te voeden in bewondering voor en erkenning van de grafische kunst. Zoo wordt er weer nieuw leven gegeven aan een bijkans op dood spoor geraakte techniek.

De tentoonstellingen van de leden der Etsclub, bij tijd en wijle opgeluisterd door het werk van buitenlandsche invité's als Seymour Haden en Whistler, zijn wel een rechtstreeksche logenstraffing van de zoo beminnelijke, doch van weinig inzicht in de totstandkoming eener ets getuigende woorden van Vosmaer:

„Weet je wat etsen is?
Het is flaneeren op 't koper."

Vosmaer sprak uit, wat beeldende kunstenaars voordien en te dien tijde meenden, n.l. dat etsen slechts een aangename tijdpasseering voor den schilder kan zijn. Een opvatting, die de prentkunst van Rembrandt in wel ernstige mate miskende!

In snel tempo echter wint nu de ets weer aan terrein. En als in 1896 de Nederlandsche Etsclub ontbonden wordt, dan vindt dat zeker niet in de laatste plaats zijn oorzaak in het feit, dat binnen weinige jaren zoowel de publieke belangstelling als de belangstelling van den beeldenden kunstenaar zelf weer volledig op het etsen is ingesteld.

We behoeven slechts ons de werken van Marius Bauer — zijn Oostersche fantazieën — en van Willem Witsen — zijn Amsterdamsche stadsgezichten — voor den geest te halen om te kunnen beseffen hoe vol belangstelling men den opgang dezer kunstenaars in die dagen volgde. Een lange reeks van namen, M. W. van der Valk, J. Th. Toorop, Willem de Zwart, Jan Veth, W. A. van Konijnenburg, Pieter Dupont, W. O. J. Nieuwenkamp en vele anderen, geven aan de etstechniek nieuw leven. En met hoeveel genegenheid volgt de publieke smaak, verzamelt de liefhebber van prenten de werken dezer kunstenaars omstreeks den aanvang dezer eeuw!

Men zou niet ten onrechte spreken van een nieuw tijdperk in de zwart en wit-kunst, dat omstreeks de eeuwwisseling in ons land aangebroken schijnt. Alom bloeit het grafische handwerk en met verbluffend gemak passen jongeren, die hun opleiding aan de Amsterdamsche Academie van Dupont en Aarts ontvingen of in later jaren van Derkzen van Angeren in Rotterdam, de grafische technieken in al haar verscheidenheid toe.

De zeer verdienstelijke etsers, die ons land thans bezit en die tot voor kort meerendeels in de „Vereeniging tot bevordering der Grafische Kunsten" vereenigd waren, rechtvaardigen de verwachting, dat er in aansluiting op de bloeiperiode uit den aanvang dezer eeuw een nieuw, glorierijk hoofdstuk aan onze rijke grafische geschiedenis zal kunnen worden toegevoegd. Dan zal echter meer dan tot nu toe aan dezelfde voorwaarden moeten worden voldaan, die ook reeds besproken werden.

Vóór alles zal men grafische kunst dan meer in portefeuille moeten gaan verzamelen. Alleen op die wijze zal men onzen grafischen kunstenaars, die het met hun arbeid serieus meenen, een blijvende grondslag voor hun arbeid kunnen geven. De liefhebber zal zich dan van de technische toepassingen der grafiek eenigermate op de hoogte moeten stellen, zoodat men niet meer, zooals onlangs zelfs op een door de overheid georganiseerde tentoonstelling voorkwam, de abusievelijke aanduiding ets voor gravure zal kunnen tegen komen. Alleen door daadwerkelijke belangstelling ten opzichte van de kunstzinnige en technische uitingen onzer grafische kunstenaars zullen deze zich gedragen weten en hieraan de inspiratie ontleenen om tot nog grooter ontplooiing te geraken.

Wordt dit bereikt, dan opent zich een nieuw perspectief voor de grafische kunsten.



HILLE KLEINSTRA

HEEMKUNDE

Het was enkele jaren voor den oorlog, dat ik op eenigerlei wijze in aanraking kwam met een clubje jongens; zoo'n vereeniginkje met een langen naam, weinig leden en een schrale kas; maar waarin een stel gezonde jonge kerels elkander hadden gevonden en nu te zamen een doel nastreefden, dat ze echter zelf niet onder woorden wisten te brengen. Hoe het contact gelegd werd is me ontschoten, maar een der knapen, die wat ouder was in leeftijd en ervaring en dus voorzitter of zooiets, had me gevraagd om eens te komen praten, iets te vertellen van de Twentsche folklore.

Ik heb er nog een ander bij gehaald; iemand die Twente kende tot in zijn uithoeken, en te zamen zouden we dan het clubje kerels, dat zooveel goede elementen in zich borg, eens bekend maken met hun eigen streek en de historie daarvan.

We waren in het bezit van films en een groote collectie lantaarnplaatjes, maar we maakten toch niet de fout, deze aan de jongens te vertoonen, integendeel, we zouden ze brengen naar de plaatsen, waar wat te zien was en te beleven; 's morgens heel vroeg trokken we er gezamenlijk op uit per fiets. De route was nauwkeurig van te voren bepaald, zoodat we zeker waren, belangrijke dingen te kunnen toonen. En waar dat het geval was, werd afgestapt, waarop de leider van den tocht de jongens om zich heen verzamelde en vertelde wat er te vertellen viel.

Het resultaat was echter anders dan wij verwachtten. Slechts enkele jongens bleven luisteren; de rest wist op een verbluffend handige wijze steeds af te dwalen. Een zadel moest verzet worden en een band opgepompt; iemand meende onderweg wat verloren te hebben en een ander had daarginds iets zien liggen. Weer anderen legden zich eenvoudig op hun rug in het bermgras, kauwden een grasstengel, keken naar de wolken en voelden zich wel.

Het werd een prettige tocht, maar het doel was allerminst bereikt.



Onze tochtleider was in den beginne wat gebelgd over dit gebrek aan belangstelling; maar later ontdekten we, dat het *onze* schuld was geweest. We hadden niet de fout willen maken, zelfs door een aantrekkelijk middel als films en lantaarnplaten, om *onderwijs* te geven in de heemkunde. We hadden onze jongens daarom meegenomen — maar wat was dat anders dan onderwijs ter plaatse?

Afgezien van de vraag, in hoeverre ons schoolonderwijs verbetering behoeft, is het duidelijk, dat in zijn vrijen tijd de schooljongen zich instinctief verzet tegen alles, wat naar onderwijs zweemt, al wordt het nog zoo mooi verguld en opgediend.

De methode die we later toepasten was heel wat beter en gaf resultaten. Zoo, heel terloops, wisten we te vertellen van een gevelsteen, dien we ergens ontdekt hadden, of een huis, in afwijkenden vorm gebouwd, of van een boerderij met een interessanten huisnaam; we wisten hun aandacht te trekken, hun belangstelling gaande te maken, hun nieuwsgierigheid te wekken en dan duurde het niet lang, of ze gingen *zelf* op onderzoek uit. Ze zijn met de boeren gaan praten, met primitieve box-camera's werden foto's gemaakt, ze belden aan bij bekende plaatselijke folkloristen en durfden met dezen van meening te verschillen; ze zijn zelfs gaan snuffelen in oude archieven.

Voor *de* folklore hebben de jongens in den regel weinig interesse; *de* historie is voor hen niets dan een nachtmerrie van jaartallen.

Maar hun volle vurige aandacht kunnen ze geven aan een concreet ding, als hun belangstelling daarop wordt gericht en hun dadendrang zich kan uiten.



Zoo is het bij de jeugd, maar hoe staat het bij de anderen?

De heemkunde — zegt men — moet in breede kringen van het volk belangstelling trekken.

Maar hoe?

Voor ouderen, niet meer belast met een dagelijksche dosis onderwijs, is het resultaat van „lezingen met lichtbeelden", en liever nog met films, heel wat beter. Was er in zijn goeden tijd, een tiental jaren geleden in Twente b.v. niet de bekende oudheidkundige Van Deinse, die voor zalen met een zeshonderd toeschouwers boeiend wist te vertellen over eigen streek?

Maar mede aan dat goede werk van de leer van Van Deinse was het te wijten, dat naar het „Vlöggeln" in Ootmarsum en het „Paaschstaakhalen" in Denekamp de touristen trokken, met bussen vol en de mooie, oude gebruiken tot een kermisspul verlaagden. Hij is een der eersten geweest, die heeft geschreven en gesproken over het mooie gebruik, dat even na Pinksteren plaats vindt op de Ageleresch, waar nog telken jare groote brooden worden verdeeld onder de armen der gemeente. Dit jaar heeft men in de krant kunnen lezen, hoe de reportage-wagen van den omroep

het gebeuren wilde uitzenden, zeer tegen den zin van de boeren van den Ageleresch. Het slot was, dat men tenslotte wegtrok van de oude plek, den „boaken", waar sinds menschenheugenis de brooduitdeeling plaats vond en is gegaan wat verderop, waar de kabels van den microfoon hen niet meer konden bereiken.

En deze doodende belangstelling is er niet alleen bij de volksgebruiken. Er zijn boeren, die het „stiepelteeken" dat hun „niendeuren", hun deeldeuren sierde, hebben verwijderd, omdat ze niet voor gek willen staan tegenover de stadsmenschen, die hun vragen, of ze nog wel gelooven, dat dit teeken de „demonen" op een afstand houdt.

Hoe moeten wij bij de ouderen de belangstelling wekken voor de heemkunde?

Tot het landvolk zelf, niet tot de stedelingen, moeten we ons in de eerste plaats richten. Stedelingen zouden of in drommen de boer opgaan en daar meer vernielen dan ze ooit zullen beseffen, of ze gaan allerlei boekjes koopen met veel plaatjes, boeken, die uitstekend werk doen, maar in hun handen, thuis gezeten bij de kachel, slechts vage verlangens kunnen oproepen.

Wederom gaf de practijk ons aan, hoe het wel moest. Een hoofd van een school in een van die afgelegen dorpen van Twente wilde, ter gelegenheid van het een of ander, zijn dorpsgenooten films laten zien. Op zijn verzoek stelde ik mijn smalfilmprojector beschikbaar en we kwamen zelf om te zien, of alles goed ging. We waren er al vroeg en hebben den heelen middag het dorp doorgezworven en alle erven rondom. Toen des avonds de voorstelling was, werden we door vele aankomende begroet; men kende ons al; wie niet met ons gesproken had, had ervan gehoord.

Een bonter filmprogramma werd zelden vertoond; een natuurfilm, naar ik meen uit Zuid-Amerika, een teekenfilm en een oude, dunne filmklucht. En daar tusschendoor vertoonden we films uit eigen streek en weer was het onze tochtgenoot, die de menschen vooraf wat vertelde, die hen wist toe te spreken in hun eigen taal en eigen gedachten en die in een kwartier tijds het volk wist duidelijk te maken, hoe interessant hun eigen dorp was.

Zie, dat was goed werk; hier was op een juisten bodem belangstelling gewekt voor eigen heem, voor heemkunde.

We hebben dat later meer gedaan en nog is de herinnering levendig aan de vele voorstellingen, die we gaven met een eenvoudig smalfilm-apparaatje in boerenherbergen en vooral op boerendeelen. Daar stonden de koeien op stal, naar Saksisch gebruik met de koppen naar de deel; ze kregen hun voer en begonnen te kauwen en te herkauwen; en bij dat geluid van de malende kiezen en de rammelende kettingen werden banken geïmproviseerd van kisten, vaten en kruiwagens, waarover planken werden gelegd, werd het toestel opgezet en een laken gespannen, kwamen de „noabers" uit de boerschap binnen, praten samen rustig en zakelijk over alles, wat hun interesseerde, en lieten niet merken met hoeveel spanning ze de dingen, die komen zouden, tegemoet zagen. Maar steeds was het succes groot, steeds werd bij dit gezonde boerenvolk een klankbodem gevonden. Vragen kwamen los en vertellingen werden gedaan en het was laat, erg laat, als we huistoe keerden.

Hier hoefden we niet te vertellen, wat heemkunde was. Heemkunde werd hier beleefd.

En dat is, wat ons het meest heeft getroffen, dat er bij die boeren zoo'n zuiver, een ongeweten, maar een zuiver denkbeeld leefde van wat heemkunde is.

In sommige publicaties kan men het lezen; het is heel eenvoudig en het is niets nieuws; heemkunde is de kennis van het eigen heem. En de beoefening van de heemkunde is heel eenvoudig; men wijst de jeugd op school op datgene, wat eigen omgeving voor interessants te bieden heeft, als het schoollokaal en hoe het gebouwd werd, en de kerk en zijn geschiedenis en door welken heilige die werd gesticht en welke wonderen deze heilige allemaal heeft gedaan. Dat is dan heemkunde.

Twentsche boeren zijn in den regel geloovige christenen; trouw trekken ze elken Zondag naar een protestantsche of een roomsche kerk; in roomsche streken hangt de „kökken" soms vol met heiligenprenten en in een hoek staat devoot een Maria-beeldje. Maar al die boeren begrepen en wisten, al konden ze het niet zeggen, dat „heemkunde" (ook dat woord kennen ze niet) met de kerk, of de school, of het gemeentehuis, of den bloementuin van den burgemeester niets te maken heeft; wel met alles, wat hun Germaansche aard naar voren brengt. Ze wisten het niet te duiden; wel wist dat meester Heuvel, de boerenzoon uit de Graafschap, die onderwijzer werd, maar boer bleef en daarvan vooral getuigt in zijn prachtboek „Oud-Achterhoeksche boerenleven".

In het boekje „Meester Heuvel herdacht" door Hilbrandt Boschma en Hendrik Odink (Uitgave de Zonnewijzer, Lochem) wordt ook de nadruk gelegd op het feit, dat meester Heuvel geloovig christen was. Maar desondanks zegt hij in zijn mooie boek, waar hij de vreugden heeft beschreven van het Paaschvuur, ten slotte:

> „Boven flonkerende sterren. In 't Westen staat de Ploeg op 't ondergaan, dien we op een najaarsavond in 't Oosten zagen opkomen.
>
> Wij jongens gaan met Geertje naar huis. We zien in het rond nog den rooden gloed der vuren, als het schijnsel van verren brand en we hooren nog het gejoel. „Een heidensch vermaak", zei Vader in puriteinsche afkeuring. Ja, Meester had ons ook verteld van de lentevuren onzer Germaansche voorouders. Het trok mij aan die verre voorzaten, op wie dezelfde sterren neerzagen bij hun voorjaarsfeest."

Heemkunde zegt alleen iets aan menschen, die zich verwant voelden met hun voorouders; menschen die zich bewust zijn van het Germaansche bloed in hun aderen. Voor hen kan de heemkunde een belangrijk ding worden in hun leven. Voor anderen niet.

Ballet Suite

bij

Langendijk's

Spiegel der Vaderlandsche Kooplieden

I

Entrée van Amazonen en [illegible]

[illegible] (1923)

Allegro (♩= 108)

2 Oboi

2 Corni (Fa)

Pianoforte

Violini I II

Viole

Violoncelli

Bassi

poco rit.

1

A tempo

grazioso

pizz.

1

DR W. BRAUKSIEPE

JOURNALIST EN PERS
IN DEN SPIEGEL DER DICHTKUNST

Hoe dikwijls was en is het succes van een prozawerk van de critiek in de dagbladen afhankelijk. Sedert het midden van de 18e eeuw neemt de kunstcritiek binnen het terrein van de kultureele schepping van alle volkeren in zekeren zin een onbestreden machtspositie in tusschen den kunstenaar en het publiek.

De smaak en het oordeel van het publiek waren uiteraard, indien niet geheel afhankelijk, dan toch uiterst sterk door persrecensies beïnvloed. Op deze wijze werd de courantrecensent een verschrikking en een nachtmerrie voor den scheppenden kunstenaar. Deze werd dikwijls zelfs een speelbal in de hand van een machtigen smaak- en stijldictator. Talrijke middelmatige kunstenaars legden het af tegen de almacht van den recensent en werkten volgens de richtlijnen van den algemeenen smaak. De „grooten" daarentegen namen aan de eenen kant de remmende aanmerkingen van onwaardige critici in ontvangst, aan den anderen kant werden zij het doelwit van invloedrijke critici, die elkander bestreden. Het geval Brahms-Bruckner is een voor zich zelf sprekend voorbeeld van de minderwaardige twistzucht van den Weenschen criticus en kunstdictator Hansliek. Wij zouden tallooze voorbeelden kunnen noemen van de negatieve activiteit der courantenrecensenten, die als blaffende honden *die* werken verscheurden, welke thans allang de eeuwigdurende waarde der grootste kunst bezitten.

Het is een meer dan bekend feit, dat onze grootste dichters, schilders en componisten gedurende hun leven een afmattenden strijd tegen de onbillijke en onrechtvaardige courantencritiek gevoerd hebben.

Des te begrijpelijker is het feit, dat de kunstenaars van hun kant en op hun wijze overgingen tot wraak. Zij beschreven in tallooze werken en brieven de figuur van den journalist, van den recensent, zooals hij niet behoort te zijn. Niet slechts de recensent, maar ook de politieke redacteur werd een karikatuur of een mikpunt van dichterlijke wraakgevoelens. En tenslotte werd ook de krant zelf als het toonbeeld van laagheid, halve wetenschap, karakterloosheid en actualiteitsslavernij, door den dichter en den auteur aan de belachelijkheid prijs gegeven. De antipathie van den scheppenden kunstenaar tegen den recensent werd hierdoor tevens op den redacteur in het algemeen, en op de courant als zoodanig overgedragen.

Het was een bittere en harde wraak van den scheppenden kunstenaar, want niemand anders dan het publiek was direct bereid, het oordeel, dat in talrijke romans, gedichten en tooneelspelen over den journalist geveld werd, rechtvaardig en doeltreffend te vinden. Op deze wijze is het verklaarbaar, dat op den duur het type van den journalist ook door het publiek slechts nog door de tallooze spiegels van een lachkabinet werd gezien. Dit veranderde ook niet, toen de letterkundigen en kunstenaars van rang en naam hun intocht hielden in de redactiedomeinen. Integendeel, ook de auteurs-journalisten hielden vast aan de bekende karikatuur van den journalist en verscherpten deels nog hun kritiek. De journalist bleef de op sensatie beluste actualiteitenjager, de intrigant, de zonderling en de vijand van den kunstenaar.

In een standaardwerk: „De pers en haar medewerkers in den spiegel der dichtkunst" verzamelde de Münchensche geleerde in de courantenwetenschap, Prof. Karl d'Ester, alle belangrijke uitingen van auteurs en dichters over de journalisten en de pers; hij brengt in dit werk tallooze fragmenten uit romans, novellen en gedichten, die het voor dien tijd karakteristieke oordeel over den journalist en de pers zelf bevatten. Onder het doorbladeren van dit wetenschappelijk meesterwerk wordt men zich er pas van bewust, *hoe* dikwijls de journalist, hetzij als hoofdfiguur, hetzij als figurant, in de wereldliteratuur ronddoolt. Nog duidelijker echter beseft men, in welk een eigenaardig licht de journalist uit het liberale tijdperk, dus uit de periode, waarin de pers een onbestreden positie veroverd had, aan het publiek voorgesteld werd. Men moet derhalve eens de vraag stellen, in hoeverre dergelijke oordeelen, over het geheel genomen, verantwoord zijn. Wij kunnen b.v. als bewijs voor de algemeen gebruikelijke zucht tot overdrijven bij romanschrijvers en dichters en hun gewoonte, de klassen der menschen te typeeren het veelvuldig caricaturiseeren van den onderwijzers- en den juristenstand aanhalen. Zeker, de caricaturale typeering van deze beide beroepen door de kunst is vermoedelijk even sterk, als die van den journalist.

Bij nadere analyse zal men echter moeten constateeren, dat het bij de uitbeelding van onderwijzers en juristen in de kunst over het algemeen om een goedmoedige bespotting dezer categorie van medemenschen gaat. Slechts zelden spreekt een diepgaande weerzin van den kunstenaar

tegen alles, wat men schoolmeesterachtig en jurisprudentie noemt, uit hun uitingen.

Zonder twijfel kan men reeds bij oppervlakkige vergelijking constateeren, dat de bron van de typeering van den journalist door den dichter en den schrijver in een geheel andere richting gezocht moet worden, namelijk in die van een natuurlijken afkeer. Zelfs *die* dichters, die voor langen of korteren tijd aan een courant verbonden waren, zijn, op enkele uitzonderingen na, niet minder zuinig met hun critiek. Hermann Bahr b.v., die zeer nauwe relaties met de Weensche journalistiek onderhield, liet den hoofdpersoon van zijn in het jaar 1902 geschreven tooneelstuk: „Tschaperl" den volgenden lapidairen zin uitspreken: „Ich bin keine Zeitung, ich bin ein anständiger Mensch!".

Deze steeds groeiende verwijdering tusschen dichtkunst en journalistiek vindt haar oorzaak zonder twijfel in de wetteloosheid van de courant van dien tijd. Wij moeten het er over eens zijn, dat de pers van de 19e eeuw de echo was van alle geestelijke en materieele stroomingen en dat zij op alle op haar inwerkende elementen reageerde, zonder zich aan de een of andere innerlijke wetmatigheid te binden. Want haar dienstbaarheid aan den vooruitgang kan men werkelijk niet als een wet erkennen. Haar innerlijke vorm- en wetteloosheid openbaarde zich het duidelijkst in haar houding ten opzichte van den Staat en de kultuur: ze plaatste zich bewust buiten den Staat, daardoor, dat zij òfwel haar algemeene houding volgens een zelfgekozen ideaal of een of ander inzicht bepaalde, dan wel het voorwerp werd van diverse materieele machten.

Indien daarbij enkele bladen dikwijls genoeg een tegenover den Staat of het volk of de regeering van dat oogenblik positieve houding innamen, dan beteekende dit nog niet, dat de pers als zoodanig een actieve, volgens eigen wetten functionneerende factor van het volk was. Zij bleef ondanks alle positieve schreden een onzeker element in de gemeenschap en een individu, dat een zelfstandig leven leidde *naast* deze sociale gemeenschap van den Staat. Kortom: zij had geen bepaalde functie, maar meende door de zoojuist gewonnen vrijheid als rechter, criticus en toeschouwer *boven* en *naast* de maatschappij te kunnen staan, in dienst van een „vrije meeningsvorming".

Dat een dergelijk instituut, dat een streng afgezonderd privé leven leidde, hoewel het volgens zijn aard slechts alleen ten dienste van de gemeenschap in het leven geroepen is, dikwijls een gevaar voor de innerlijke eenheid der natie werd, en dientengevolge bij staatslieden en politici niet bepaald gezien was, is maar al te duidelijk. Indien men slechts bedenkt, welke moeizame wegen Bismarck door het doolhof van zijn meesterlijke perspolitiek moest inslaan, om het kunstige systeem van zijn buitenlandsche politiek tegen de binnenlandsche vijanden te beschermen, dan kan men ook zijn dikwijls harde uitingen over de pers begrijpen.

Tegenover de kultuur nu stond de toenmalige pers in een dergelijke verhouding. Ook hier leidde zij haar eigen leven. De kultuurkritiek werd om de kritiek uitgeoefend. Zij stond niet in dienst van het kunstwerk, respectievelijk het kultureele leven van de natie, doch zij diende de een of andere persoonlijke opvatting van den criticus. De critiek stond dus *naast* de kunst, gelijk de politiek van de pers *naast* die van den Staat stond.

Deze eigenaardige plaats der liberale pers veroorzaakte en bepaalde de zoo juist aangehaalde gapende kloof tusschen kunst en critiek en ten slotte ook de uitbeelding van de krant en van leden der pers. De recensie leidde een afzonderlijk leven *naast* de kunst, inplaats van *met* haar te leven. Als wij Hermann Sudermanns' „Verrohung der Theaterkritik" of de scherpe woorden van den Oostduitschen dichter Frank Thiess lezen over de ontaarding der critiek, dan zal het duidelijk tot ons bewustzijn doordringen, waarom de dichtkunst een zoo bittere wraak nam op de pers en de journalistiek.

In het voorbijgaan moge ik aan het eind van deze beschouwing nog herinneren aan het schitterende lied

Wir haben die innere Achtung vor einem jeden echten Bekenntnis aufzubringen, aber müssen ebenfalls von den Vertretern der geistig-seelischen Institutionen die gleiche Achtung uns gegenüber fordern, wenn einzelne von uns eine religiöse Überzeugung aussprechen, die vielleicht nicht mehr mit der Tradition zu vereinbaren möglich erscheint.
Wir wollen also, kurz gesagt, unter nationalsozialistischer Weltanschauung in erster Linie einen Kampf um die restlose Durchsetzung germanisch-deutscher Charakterwerte begreifen und alles einfügen in den Glauben an eine höhere Vorsehung, jedoch uns nicht als Partei auf metaphysische Formen und Bekenntnisse festlegen, sondern uns hier bemühen, die Achtung vor einem jeden echten Bekenntnis stets aufrecht zu erhalten.

Alfred Rosenberg: „*Weltanschauung und Glaubenslehre*"

van den Duitschen componist Hugo Wolff, waarin de recensent onder de klanken van een pittig dansrhythme door den dichter van de trap gegooid wordt.

Naast de scherpe critiek van de dichtkunst op de pers en de journalisten wordt tegen het einde der vorige eeuw ook de pers meer en meer over den hekel gehaald als kapitalistische onderneming. Talrijke romans in Duitschland, Frankrijk en Engeland beschrijven zoowel het adembenemende tempo van het persleven, als ook de economische problemen van grootsch ingerichte uitgeverijen. Het betreft hier zuivere ontspanningsliteratuur, die alleen maar de uiterlijke gebeurtenissen beschrijft, zonder de typeering van den journalist of van den uitgever door te voeren. Hoofdzakelijk worden daarin de ondernemingsdurf en de journalistieke concurrentiestrijd bewonderd. Daartusschen verschijnen echter ook reeds eenige werken, waarin de problematiek van de verhouding tusschen uitgever en redacteur aangesneden wordt. Voor het eerst wordt daarmede in enkele romans ook de tragiek van het journalistenbestaan behandeld. Daarin wordt het noodlot van journalisten geregistreerd, die aan de nietsontziende kapitalistische drijfveeren der uitgevers te gronde gaan of zich den nek breken over een publicistische idee. Op dit oogenblik werd eindelijk door de dichtkunst het hellend vlak van den spot en de satire verlaten, om de problematiek en de tragiek, die ook in het leven van den journalist hun plaats innemen, te vinden en te beschrijven. Nadat eenmaal deze schrede gedaan was, hielden pers en journalist hun intocht in de tragische en dramatische literatuur, waarin het drama „Thomas Paine" van Hanns Johst een hoogtepunt beteekent.

Intusschen ontleenden na den eersten wereldoorlog vooral in de Engelsch-sprekende landen ook de detectiveroman, de sensatieverhalen en avonturenromans hun stof gaarne aan het leven van de pers. Zij beschreven den beruchten „razenden reporter", met het fototoestel, het te voorschijn gehaalde potlood en een notitiebloc, die steeds gereed stond om op te nemen. Men hoort in hen als het ware de geweldige rotatiemachines zoemen, de zetmachines ratelen, op het laatste oogenblik wordt de rotatiemachine stopgezet . . . . een sensationeel bericht moet nog op de eerste pagina van de avonduitgave. De opgewonden redacteurs rennen op en neer, enz., kortom, bij een behoorlijke moordgeschiedenis behoorde tevens een scène in het courantenbureau of een drukschrijvende plaatselijke verslaggever.

Deze beschrijving van uiterlijke oogenblikken uit het leven van den journalist beteekent echter in het algemeen beschouwd een vooruitgang en een weg uit de sfeer van verwringing en bespotting. Op deze wijze zijn de ontdekking van den werkelijken en tragischen mensch in den journalist en de bewondering van het gecompliceerde organisme der pers, evenals de verovering van het sensationeele, elementen tot emancipatie van den journalist en van de pers in de literatuur. Wij staan heden nog aan het begin van deze emancipatie en kunnen slechts weinig dichterlijke producten aanwijzen, die het menschdom en mensch-zijn van den journalist in haar geheele diepte benaderd hebben. Wèl hebben wij den zekeren waarborg dat de oogst komen zal, want de voorwaarden daarvoor zijn reeds aanwezig: De pers staat niet meer *naast* het volk, maar *in het volk*. Zij is niet langer meer *slavin* van den lezer, maar zijn *leerares*. De kunstcritiek is niet meer de *hyena* van de kunst, maar haar *dienares*. En tenslotte staat de journalist onder een ethische en nationale wet, ten gevolge waarvan hij zich zelf uit de asociale sfeer bevrijd heeft. Op deze wijze zijn journalistiek en dichtkunst twee gelijkwaardige stroomen geworden, die — elkander wederzijds achtend en eerend — beiden in de onvergankelijkheid der kultuur uitmonden, geen vijanden meer, maar broeders.

TENTOONSTELLINGEN

NAJAARSTENTOONSTELLING ROTTERDAMSCHE SCHILDERS IN HET MUSEUM BOYMANS TE ROTTERDAM

DOOR R. PETERS

In Loen Yu's gesprekken van Confucius staat geschreven: „Het ware richtsnoer volgt hij, die zijn gezag slechts aan zijn deugd ontleent, naastenzin tot leider over zijn gedragingen stelt en zijn geest slechts in de gebieden der kunsten, in den ruimsten zin, ontspanning geeft."

Deze diepzinnige waarheden die aan hun eenvoudige probleemstelling juist hun waarde voor alle eeuwen ontleenen, geven ons, naast de herinnering — ten overvloede wellicht — aan het hooge peil der Chineesche beschaving, eveneens een helder inzicht in hetgeen ook voor onze dagen van waarde behoort te zijn. En menigeen die, deze gedachten thans overdenkend, zichzelf wil toetsen, zal zeker tot de slotsom komen dat het ware richtsnoer voor hem slechts louter schijnvertooning is — ook zelfs op het gebied der kunsten — al mag dan zeker niet worden ontkend dat op dat terrein de werkzaamheid van 's menschen geest en vernuft wel het duidelijkste naar voren treedt in goeden en in kwaden zin! Voldoen de kunstenaars die thans in Boymans hun werk ten toon stellen ook evenzeer op ander terrein aan de eischen die Confucius stelde, welaan dan ziet het er met de menschheid toch heusch nog niet zoo somber uit!

Wij ontmoeten hier werken die het vertrouwen in de kundigheden en in de liefde tot het vak van menig schilder, die zijn naam nochtans niet gevestigd zag, ten volle rechtvaardigen. Is dit het wonder van het in stilte tot vollen wasdom gedijen? Is het de traditie van de aan roem zwanger gaande Hollandsche schildersgeneraties, die zich gelukkig voortzet in het werk van vrijwel onbekende jongeren tot nu toe? We weten niets, wij vermoeden slechts. Maar er schuilen hier enkele werkelijke talenten die, slechts ontdaan van het vernisje bravour dat een eerste optreden soms ontsiert, tot groote winst voor ons kunstleven zullen kunnen uitgroeien.

Men duide het ons niet euvel dat wij bij een krap toegemeten ruimte niet in staat zullen blijken om allen die verdienstelijk werkten voor het volle pond te geven waar hun werk recht op heeft; volstaan wij slechts met een korte notitie, die tevens dan een uitnoodiging moge zijn om deze tentoonstelling zelf te gaan zien.



CH. J. KEMPER — WINTERLANDSCHAP (FOTO FREQUIN)

C. REITSMA — WIETSKE (FOTO BIJL)



B. M. ZIJLMANS DAMESPORTRET (FOTO FREQUIN)

Van C. Kievit ontmoeten wij al dadelijk in het eerste zaaltje een gecombineerd bloemstuk-stilleven, diepzinnig getiteld „Gij zijt het zout der aarde" (n°. 2), maar ondanks dit literaire tintje een kostelijk gezond doekje dat met het stilleven „Brood en wijn" (n°. 4) een gaaf voorbeeld van stilleven-schilderen in den besten zin vormt! Men lette eens op de wijze van glas-schilderen in het n°. 4. Dit is precieusheid die niet zweemt naar slaafsch navolgen, maar getuigt van eigen kunstzinnig doorschouwen. Het landschap van Harry Lips „Wolder in Zuid-Limburg" (n°. 9) heeft in het stemmige grijs van de vallei, waarin het lichtend dorpje gevleid ligt, zeker kwaliteiten, maar blijkt in de behandeling van de voorgrond wat te zwak om blijvend te boeien. Een vlotte aquarel van Krijn van Dijke „Clown" (n°. 23) geeft ons, ondanks minder geslaagd werk dat wij onlangs van hem ontmoetten, toch vertrouwen in het doelbewuste werken van dezen schilder. Hij hoede zich echter voor een te straf volgen van de natuur, hiertoe leent zich o.i. noch zijn schildersaard, noch zijn kleur. Zichzelf is hij het beste in de ruige notities van b.v. havens, circus-scènes etc. Dus daar waar het volle leven bruist. Een te loven kwaliteit, die hij niet onderschatten mag en die toch ook in zijn paardenstudies moet zijn door te voeren?!

Het „Winterlandschap" (n°. 32, zie pag. 551) van Ch. J. Kemper, de Overschiesche politieagent, zien we na minder gelukkig werk van zijn hand, met buitengewoon genoegen. Kemper laat hier één zijner beste doeken zien. Van factuur zoowel als gegeven, een met durf en overtuiging opgezet landschap, dat rechtstreeks aansluit bij het werk van de landschapsschilders dier voorbije periodes, die reeds hun namen in de musea vertegenwoordigd zagen. Terecht heeft de gemeente Rotterdam dit knappe doek voor haar collecties aangekocht. Een onderscheiding die, naar we hopen en verwachten, Kemper zal steunen om zoo voort te gaan.

J. Gerstel's „Vischpoort te Harderwijk" (n°. 40) zou zeker niet om der wille van haar kwaliteiten hier besproken zijn, het schilderij geeft er als kunstuiting zeker geen aanleiding toe en mocht welhaast hier niet thuis behooren.

De topografische notitie van dit antieke poortje vestigt echter opnieuw de aandacht op het schandelijk mishandelen van oude bouwwerken door plaatselijke „bouwheeren", die dien naam slechts in ongunstig spottenden zin verdienen. Valt er van overheidswege aan het misdadig bedrijf van deze verknoeiers onzer kultureele erfgoederen geen eind te maken?! De huisjes met de gebroken daken die hier in een onbewaakt oogenblik van recenten datum, tegen dit bouwwerkje, dat toch al reeds zooveel geleden heeft, werden aangeplakt, moeten toch in hun oorspronkelijken staat terug gebracht kunnen worden. Wij bezitten thans departementen die zich in deze zaken kunnen mengen. Dat zij dit in stijgende mate willen toonen is de dringende wensch van allen die het wel meenen met onze historische bezittingen!

Een aangename verrassing bezorgt ons B. M. Zijlmans. Deze portretschilder toont hier een drietal portretten waarvan het damesportret (n°. 52, zie pag. 552) het volledigst geslaagd mag heeten. Klaar, eenvoudig, met vlotte en vaardige penseelstreken ineengeveegd, spreidt Zijlmans in dit portret een zekerheid ten toon die men zeker niet van een jeugdig schilder, als zijn zelfportret (n°. 48) doet vermoeden, verwachten zou. Valt er op het portret van Eduard Flipse (n°. 55) nog wat af te dingen op de uitdrukking der oogen en op de afwerking, het totale gamma een afgestemd diepzwart-groen van rok en achtergrond, waarin lichtend het witte front en de kleurnuances van kop en handen pakkend zijn neergezet, doet het beste van dezen schilder op het moeilijke terrein der portretkunst verwachten. Men onthoude den naam!

Sappig en van schildersdrift getuigend geschilderd zijn de „Boerderijen" van J. Nanninga (n°. 81). Wat los van teekening maar in kleurafstemming rijk en gevoelig en wellicht sterker dan het „Drentsche Winterlandschap" (n°. 97) waarin de bruinen een te overheerschende rol spelen. A. J. Cornelis wekt vooral in de wijze van penseelvoering herinneringen op aan Vincent van Gogh (n°. 100), maar wat juist de groote kracht in Vincent was, de pure kleur en zijn ontleding, ontbreekt in het werk van Cornelis, die dan ook van onevenwichtigheid nog blijk geeft, zie zijn andere geëxposeerde werken.

Tot wonderlijke conclusies geeft het werk van L. van Roode, twee damesportretten, aanleiding. Is n°. 107 vrijwel een variatie op het gamma rood en rose, met een te sterk sprekend bruin van het haar, het onder n°. 108 tentoongestelde doek daarentegen is welhaast een in olieverf uitgevoerde imitatie van een mozaiek. In dien zin dan dat de sterk vereenvoudigde, haast decoratieve kleurbepaling door een zekere rumoerige penseelbehandeling aan het tintelende mozaiekprocédé nabij schijnt te komen. Ondanks het afwijsbare van deze soort nabootstechniek blijft het experiment interessant.

Het stilleven van M. van Zijl (n°. 121) trof ons door het onbegrijpelijk droge in uitdrukking van stof, een blauwbord met appelen, dat zoo intens vervelend is geschilderd dat wij den schilder zouden willen toewenschen een weinig meer durf in de behandeling van de verf te betrachten. In de nummers 123 en 124 geeft Jan Wingen op de hem eigen wijze twee landschappen weer, waarvan ons vooral de „Wintermorgen" (n°. 124) het meeste bekoorde. Is het de luchtige toets waarmede dit schilderijtje werd opgezet, die het zoo'n frisch cachet geeft? In het treffen van het atmosferisch kille is Wingen hier wel bijzonder goed geslaagd. Evengoed in het weergeven van de landelijke stemming slaagde C. van Bruggen, van wiens werk wij op de vorige tentoonstelling reeds een kranig staaltje zagen. Het landschap met roeiboot, dat hij hier thans inzond, geeft opnieuw blijk van het doordringend beeldingsvermogen van dezen autodidact. Een schilder die nog tot zeer opmerkelijke prestaties in staat zal blijken als hij zoo serieus studeeren blijft als thans.

Het werk van Dook Everse geeft ons ditmaal geen aanleiding om van een verrassing te mogen spreken. Het blijft van ernst en goeden smaak getuigen. In de lichteffecten is hij echter, gezien de linker onderhoek van het kapitale doek „De Vlucht" niet steeds gelukkig.

Rest ons dan nog het werk van onzen Nederlandschen bard, Koos Speenhoff, die wellicht beter schilderend zingt dan zingend schildert, in zijn „Zeegezicht bij avond" (n°. 138) toch even die gevoelige snaar doet trillen, waarmede hij zingend de harten onzer vaders en moeders veroverde. En dan natuurlijk Speenhoff's diepzinnige, caricaturistische teekeningen (nos. 144, 145), door waarschijnlijk het meerendeel der bezoekers als weinig opvallend gepasseerd, desondanks tot het beste op dit gebied behoorend! Het zou ons te ver voeren vollediger op „Het Startschot" (n°. 144) hier in te gaan. Slechts vestigen wij er de aandacht op dat hier een teekenaar de zeldzame gelegenheid biedt een blik te slaan op zijn minder bekende werk, dat, ingewikkelder van gedachten dan „het broekie van Jantje", zeker niet daarvoor onder doet!

TOONEELBESPREKING

CASANOVA
EN HET TEHUIS VOOR DAMES

DOOR WOUTER WEERSMA

Teneinde misverstand te voorkomen zij hier onmiddellijk vermeld, dat Casanova niets met dit tehuis voor dames te maken heeft. Het is slechts een toevallige coïncidentie, daar in September twee tooneelpremières in Amsterdam plaats vonden, waarvan de eene „Casanova in Amsterdam" getiteld was en de andere „Tehuis voor dames".

De auteur van „Casanova" is de bekende Duitsche schrijver en kunstcriticus Dr F. M. Huebner, die reeds een twintigtal jaren in Nederland woonachtig is. Bij zijn kunsthistorische navorschingen was hij reeds geruimen tijd geleden tot de ontdekking gekomen, dat er in Casanova's amoureuse nederlaag tijdens zijn verblijf in Amsterdam — misschien wel de eerste in diens veelbewogen en veroveringenrijke leven — een stuk blijspelstof stak. Later stootte hij op een andere historische figuur, den avonturier de Graaf de Saint Germain, die ongeveer in denzelfden tijd (helft 18e eeuw) in onze zeven provinciën rondspookte en uit de combinatie van deze beide figuren werd het stuk „Casanova in Amsterdam" geboren.

Het kan den tooneelrecensent tamelijk onverschillig zijn in welke verhouding „Wahrheit" en „Dichtung" in een stuk vermengd zijn. Hij heeft slechts belangstelling voor de vraag of het een goed dan wel een slecht stuk is. In de eerste plaats interesseeren hem de karakters der hoofdfiguren, of deze goed geteekend zijn. Verder vraagt hij zich af, of de handeling wel voldoende gang bezit, zoodat de aandacht geboeid blijft; of de scènes goed zijn voorbereid; of er climax zit in de bedrijven; kortom of de vorm aan redelijke eischen beantwoordt.

De klassieke eischen van eenheid van tijd, van handeling en van plaats gelden niet meer in onzen tijd. Alleen de eenheid van handeling is overgebleven en ook daarvan kan nog wel eens worden afgeweken. Maar er is één eenheid, die in een serieus tooneelstuk niet zonder schade verwaarloosd kan worden, dat is de eenheid van stijl. Wanneer de stijl van een stuk niet een geheel vormt van begin tot eind, dan ontstaat er een mengsel, dat niemand bevredigen kan. Het is jammer

het te moeten constateeren, maar de schrijver van „Casanova in Amsterdam" is inderdaad in stijleenheid te kort geschoten. Het slot van het eerste bedrijf vertoont, met deze beide brandwachts, die zonder eenig verband met de rest van het stuk plotseling op rijm enkele grapjes parodie verkoopen, een revue-allure. Het tweede bedrijf is kennelijk als parodie en als satyre op onze 18-eeuwsche beursmagnaten bedoeld. En het laatste bedrijf bevat tooneelspel-accenten; trouwens de schrijver heeft zijn stuk ook niet een blijspel genoemd, doch een tooneelspel. Ook in de figuren ligt een stijlverschil. De knechten van Casanova en van den bankier, evenals de kamenier van Sybilla zijn echte blijspelfiguren en hier toont Dr Huebner zich een zeer verdienstelijk Molière-epigoon en wekt hij reminicenties aan Goldonifiguren. Maar de figuur van Casanova is van een geheel anderen stijl, aan deze ontbreekt b.v. geheel de zwier, dien zijn knecht le Duc wel bezit. Casanova is slechts de avonturier uit de comedie van de 19e eeuw, die alleen met wat romantiek genoegen neemt. Deze dubbele stijlverwarring maakt het stuk tamelijk rommelig en dat is, zooals ik reeds schreef, zeer jammer, want overigens heeft de schrijver bewezen, dat hij zeer zeker aanleg bezit voor het schrijven van tooneel. Dat hij uit deze voorstelling de noodige leering moge trekken. Wij zullen dan ongetwijfeld nog belangrijk werk van hem kunnen verwachten.

De opvoering door Laseur en de zijnen leed al evenzeer aan stijlverwarring. Ten deele natuurlijk viel dat te wijten aan het stuk, voor een ander deel echter aan de tamelijk oppervlakkige wijze, waarop het ten tooneele werd gebracht. De verzorging van de décors (wie was de ontwerper?) was buitengewoon fraai en ook de costuums waren volkomen in overeenstemming met de hoogste eischen, die men stellen mag. Maar hoe is het mogelijk, dat men Hella Haasse, die een onmiskenbaar Indisch (en dus Zuidelijk) type bezit, de rol liet spelen van het jonge Hollandsche meisje, dat men zich tegenover haar Italiaansche mededingster toch blond voorstelt? En daarnaast was Rie Gilhuys met haar blond en modern kapsel (dat haar hoedje afviel kan geen excuus zijn) toch niet bepaald het prototype van een zangeres uit het schoone Italië van de 18e eeuw. Hella Haasse, die dit jaar door de Tooneelschool werd afgeleverd met het einddiploma, zal goed doen nog wat lessen te nemen in phonetiek en in plastiek, want noch haar uitspraak, noch haar gebaren waren geheel verantwoord.

Laseur speelde „Casanova" en Remmelts den Hollandschen beursspeculant Oldeman. Het komt mij voor, dat deze rolbezetting juist verkeerd was, hoewel Remmelts van den bankier iets zeer goeds maakte. Laseur bewees weer eens hoe verkeerd het is, dat een regisseur tevens een hoofdrol speelt. Van de andere spelers noem ik met lof Ko van Dijk, die, schoon met een tikje charge, den bediende een prachtige stijlvolle vertolking gaf.

Het Gemeentelijk Theaterbedrijf te Amsterdam heeft zijn publiek vergast op een — excusez du peu — stelletje ouwe wijven, welgeteld veertien stuks. En wanneer dit nu nog vrouwen waren geweest, die wat beteekend hadden in het leven, vrouwen van karakter of van eruditie, maar de schrijver — de Deen Axel Breidahl — heeft zich uitgesloofd om in een negental tafereelen aan te toonen, hoe onbeteekenend deze vrouwen zijn. Daarbij voegt hij dan nog het ouderwetsche motief (althans in ouderwetschen vorm gegoten) van het arme verleide meisje, dat met de gebakken peren (in casu het kind) blijft zitten, terwijl het slot als klap op de vuurpijl een variatie brengt op het thema, „als 't kindje binnenkomt, lacht heel het huisgezin", dat ook niet bepaald nieuw is. En wanneer daartusschendoor de schrijver nog gelegenheid heeft gevonden om den draak te steken met dingen die anderen heilig zijn (zooals bv. het gemeenschappelijk gezang) dan moet het toch voor ieder weldenkend mensch een raadsel zijn, dat de leiding van het Gem. Theaterbedrijf te Amsterdam zooiets op het repertoire durft te nemen, al is het dan ook maar September. In de eerste en momenteel eigenlijk eenige Nederlandsche Schouwburg en bij het eveneens eerste Nederlandsche tooneelgezelschap, dat geen recette-zorgen behoeft te kennen, moest een dergelijke geestlooze en met elk begrip van kultuur spottende voorstelling tot de onmogelijkheden behooren. Hoe overigens de bedrijfsleiding een dergelijk risico aandurft is mij ook niet duidelijk, het geeft toch wel blijk van weinig verantwoordelijkheidsbesef. In de eerste plaats is het zeer riskant een voorstelling te bouwen op een zoo groot aantal oudgedienden, waarvan de meesten groote moeite zullen hebben hun rol te leeren. Bovendien zijn zij (zooals in het geval van Marie van Westerhoven reeds bleek, die nl. door een hond omver werd geloopen en een heupbeen brak) meer kwetsbaar dan menschen op jongeren leeftijd. En tenslotte is het toch wel erg om in dezen tijd van verduistering en reisongemakken met deze menschen de provincie te bespelen.

De maand „vacantie" van het Gemeentelijk Theaterbedrijf blijkt geen vruchtdragende rustperiode te zijn geweest. Behalve de reprise van „Zonnebloemen" is dit „Tehuis voor Dames" het meer dan magere resultaat van het seizoenbegin. Misschien heeft de leiding aan één maand vacantie niet genoeg gehad en wordt het tijd, dat zij wat langer met vacantie wordt gestuurd.

BOEKBESPREKING

Jozef Ziermair: *Herzhaft Volk, Tiroler Geschichten (uitg. Verlagsanstalt Hüthig & Co., Heidelberg).*

De schrijver heeft in dit boek van 266 bladzijden een zestal vertellingen verzameld, die het landschap en het leven in het oeroude land Tirol met zijn besneeuwde bergen, bloeiende dalen en dorpen, en met zijn kerngezonde, zelfbewuste menschen op waarlijk sublieme wijze voor ons oproepen. Jozef Ziermair, die het Tiroler land en het stoere volk van boeren, dat daar in de bergen woont, door en door kent, wat méér zegt, deze menschen, dit prachtige land liefheeft, schonk ons met dit boek een mooi voorbeeld van goede, gave volksche kunst. Dit zijn nu werkelijk verhalen, die in en door het volk zelf geschreven zijn — men hoort er het bewogen-luisterend hart van den dichter, maar ook het hart van een zuiver en moedig volk in kloppen. Jozef Ziermair vertèlt niet alleen van den Tiroler boer, van zijn jonge liefde, zijn dagelijkschen arbeid en zijn strijd tegen een overmachtige natuur; door zijn buitengewoon levendigen dialoog en zijn krachtige plastiek laat hij deze menschen voor ons lèven. Hij vertelt zoo echt en overtuigend, dat we er niet aan twijfelen: deze menschen, deze boeren met hun harde koppen, rotsvast karakter en hun onbuigzamen wil, maar ook met hun onbedorven gevoel voor recht en rechtvaardigheid, vol humor en gezonde levenslust, in hun ontwakende liefde, kuisch als de sneeuw op de bergen, onstuimig als het water van de wilde rotsbeken, — deze menschen hèbben bestaan, en wat ze hebben meegemaakt, is ook werkelijk gebeurd. Ja, we beseffen, dat het nòg levende menschen zijn: een volk met een moedig hart, dat niet gebroken wordt door de slagen van het lot, maar dat geloovig luistert en liefheeft, vol eerbied en bewondering voor de grootheid der schepping, maar ook vol geloof en vertrouwen in eigen kracht.

Zoolang Europa nog zulke volken kan voeden, èn zulke schrijvers bezit, die in staat zijn de gezonde kern en adel in het volk te ontdekken en weer te geven, staat Europa vast, onwankelbaar als de bergen in het Tiroler land, kan geen strijd tè zwaar, geen nood tè groot zijn.

Andreas Glotzbach

Illa Andreae: *Hellerinkloh (uitg. Verlag Karl Alber, München).*

Het is te betreuren, dat de Duitsche schrijfster Illa Andreae geen vijftig jaar eerder aan het letterkundige firmament is verschenen. Immers, zij heeft onmiskenbare kwaliteiten. Zij beschikt over een zorgvuldigen stijl, een zorgvuldige woordenkeus, het schema van haar roman is zorgvuldig uitgewerkt, kortom het verhaal kabbelt voort als ware er sedert 1900 niets van belang op deze wereld gebeurd. Men oordeele: de drie zusters Uta, Mechtild en Liutgarde, dochters van een ouden professor, komen in aanraking met den rauwen vrijgezel baron Ludolf von Berckelar, die eenzaam een vervallen riddergoed bewoont. Uta speelt buiten mededinging mee, maar de baron wordt spoorslags verliefd op Mechthild, die echter angst voor de liefde heeft en den baron afwijst. Deze valt daarop de superromantische Liutgarde in de armen en trouwt haar uit dépit. Opdat de lezer zich niet onvoldaan moge gevoelen, sterft Liutgarde echter bij de geboorte van haar eerste kind en na nog eenige hoofdstukken, die niet terzake doen, staat niets meer Mechthilds aanvaarding van de geheele nalatenschap, baron, kindje en riddergoed, in den weg. Een ietwat geëxalteerd boekske met breed uitgesponnen romantiek en ellenlange dialogen, waar Hedwig Courts-Mahler, afschuwelijker nagedachtenis, eer mee zou hebben ingelegd. Maar de Duitsche litteratuur anno 1942 heeft andere pijlen op haar boog. Gelukkig maar.

G. A. H. Leenen

R. Walther Darré: *Het boerendom als levensbron van het Noordras (uitg. Volk en Bodem, Den Haag).*

De boeken van Darré zijn ook in Nederland te bekend, dan dat wij met betrekking tot hun inhoud in finesses zouden moeten treden. Geschreven door een landbouwkundig ingenieur, getuigen zij er op elke bladzijde van, dat de auteur, hoewel hij zijn landbouwkundig standpunt nooit verloochent, blik en gedachten ook heeft laten gaan over andere gebieden van wetenschap en wereldbeschouwing en dat

hij de resultaten van zijn onderzoekingen niet slechts wil vruchtbaar maken voor een herleving van het Duitsche *boerendom*, maar tevens voor de regeneratie van het Duitsche *volk*, ja van het geheele Noordras.

Darré's werk is geschreven in een taal, die ook voor den leek bevattelijk en goed leesbaar is. Het is daarom goed, dat van dit fundamenteele boek een Nederlandsche vertaling is verschenen en dat aan Darré's gedachten op deze wijze ook in ons land in wijden kring bekendheid wordt gegeven. Nog al te veel immers wordt door hen, die spreken en schrijven over rassenkunde, boerendom, volksche kultuur en dergelijke, door het nationaalsocialisme centraal gestelde begrippen, getuigenis ervan afgelegd, dat zij zich van de relatie van deze begrippen onderling en van hun verhouding tot de rashistorische, kultuurwetenschappellijke en biologische probleemstelling nauwelijks bewust zijn. Door de lezing van Darré's boek wordt de fundamenteele beteekenis van het boerendom voor de vele levenssectoren van het volk duidelijk. De schrijver moge van een zekere eenzijdigheid niet steeds zijn vrij te pleiten, gaarne vergeeft men hem dat echter, in de erkenning dat zonder eenzijdigheid nimmer groote zaken werden tot stand gebracht.

De uitgeverij „Volk en Bodem" verzorgde deze uitgave met smaak.

A. B. Roels

R. Walther Darré: *Nieuwe adel uit bloed en bodem* (*uitg. Volk en Bodem, den Haag*).

Vormt „Das Bauerntum als Lebensquell der Nordischen Rasse" als het ware het theoretische deel van Darré's beschouwingen, zijn „Neuadel aus Blut und Boden" geeft de practische uitwerking van de ideeën uit zijn eerste boek. In de plaats van de differentiatie in afzonderlijke standen van de oorspronkelijke bloedseenheid van adel en boerendom, wil Darré een adel in het leven roepen, die in laatste instantie met het boerendom en met het volk een volkomen identiteit vormt, een adel, die zijn rechten en plichten ontleent uitsluitend aan zijn gebondenheid aan bloed en bodem. De richtlijnen, die hij daarbij aangeeft, en de plannen, die hij ontvouwt, getuigen van zijn realistische instelling. Het is hier niet de levensvreemde theoreticus, die zijn eischen aan het leven en aan den mensch stelt, maar het is de practicus, die het einddoel ook van zijn theoretische werkzaamheid vindt in het realiseeren van zijn ideeën en het vruchtbaar maken van zijn theorie.

Het is ongetwijfeld deze natuurlijke practische instelling van den auteur, die er de oorzaak van is, dat Darré's „Nieuwe adel uit bloed en bodem" een meer overtuigend karakter draagt dan zijn „Boerendom". Een juist begrip van de practijk intusschen vooronderstelt inzicht in de theoretische grondslagen; een critische lezing valt „Nieuwe adel" vergt dan ook een kennisnemen van „Het boerendom". Slechts in hun onverbrekelijke eenheid vermogen beide werken te overtuigen, maar dan dragen zij ook veel bij tot inzicht in de grondslagen van de nationaalsocialistische wereldbeschouwing.

De verzorging van deze uitgave is in overeenstemming met die van Darré's eerste boek gedegen en smaakvol.

A. B. Roels

Henri Bruning: *Heilig Verbond* (*uitg. Steenlandt, Brussel*).

Tot nu toe beteekende voor mijn gevoel Henri Bruning meer als essayist dan als dichter. Zijn ietwat stroeve gebruik van de taal, dat in sommige zijner verzen bepaald storend werkte, deed mij in hem den geboren prozaïst vermoeden, wiens verzenschrijven niet meer was dan een afwijking van het rechte pad. De problemen, die hij aansneed, en die hem kennelijk geen rust lieten voor en aleer hij ze geheel had opgelost, waren vaak te groot, te veelomvattend, dan dat zij passen konden in het keurslijf van zijn lied.

In Heilig Verbond echter, het vijfde nummer van den zevenden jaargang van De Bladen voor de Poezie — de Vlaamsche letterkundigen schijnen minder demonstratief te zwijgen dan de Noord-Nederlandsche, want de Bladen voor de Poezie verschijnen nog immer, en zoowel Helikon als de Vrije Bladen zijn ter ziele gegaan! —, openbaart Bruning zich als een dichter van een formaat, zooals wij er niet velen bezitten of bezeten hebben in Nederland. Wel is zijn taal nog steeds wat stroef — en dit wordt nog sterker tot uitdrukking gebracht door de vrije vorm zijner verzen —, maar het accentueert slechts den mannelijken toon zijner gedichten. Wel zijn de problemen die hij aansnijdt nog steeds universeele problemen, maar zij steken niet langer met hoofd en voeten buiten de gedichten uit, integendeel inhoud en vorm zijn volkomen samengesmolten tot één geheel.

Met belangstelling zie ik de komst van den verzamelbundel Voorspel, waarin de verzencyclus Heilig Verbond zal worden opgenomen, tegemoet. Wanneer Voorspel geheel staat op het peil van Heilig Verbond, zijn er in onze taal niet veel andere bundels naast te stellen.

Jan van Rheenen

Prof. Dr R. H. Grützmacher: *„Fausts Rechter Weg"* (*uitg. Uitgeverij P. Dz. Veen, Amersfoort*).

In Mei 1942 hield Prof. Grützmacher, op uitnoodiging van de Nederlandsch-Duitsche Kultuurgemeenschap, voor verschillende harer werkgemeenschappen een voordracht over Goethe's Faust. In uitgewerkten vorm is deze voordracht nu in druk verschenen, terwijl de uitgever bovendien aankondigt, dat binnenkort een Nederlandsche vertaling zal volgen.

Het is een zeer sympathiek boekje geworden, deze inleiding tot het grootsche epos van den Germaanschen mensch, dat de Faust in wezen is. Het is in een eenvoudige taal geschreven, onpretentieus en zuiver. De schrijver ziet in den Faustischen dadendrang — in het begin van het epos verwoord in het „Im Anfang war die Tat" en op het einde in het „Die Tat ist alles, nicht der Ruhm" — de typisch vitalistischen eigenaard van den Germaanschen mensch, in zijn tegenstelling tot de beschouwelijke levenshouding van het in wezen ongermaansche humanisme.

Faust, deze mensch, die „immer strebend sich bemüht" en die „Unmögliches begehrt", is het prototype van den Germaanschen man, in hem heeft zich het Germaansche wezen verdicht tot waarlijk mythische grootte.

In zooverre kunnen wij volledig instemmen met den schrijver van deze inleiding.

Wanneer hij echter op het einde van zijn boekje samenvattend schrijft: „Fausts Erdenziel ist nunmehr völlig klar und deutlich geworden: Sozialer und nationaler Dienst am Volke", dan gelooven wij toch, dat hij zich al te zeer door zijn nationaalsocialistische levensbeschouwing laat leiden en dat hij in Goethe's dichtwerk meer heeft gezocht (en dus heeft gevonden), dan de dichter er in legde. Het is immers niet zoozeer de dienst aan de volksgemeenschap, de socialistische levenshouding, als wel het „immer strebende", „virtuoze" karakter van den individuelen Faustischen mensch, zijn heroïsche levensbeschouwing, die Goethe in zijn werk centraal heeft gesteld.

„Nicht sicher zwar, doch tätig frei zu wohnen" is het laatste doel van Faust's leven; het is een ideaal, dat ten allen tijde voor den Duitschen mensch gegolden heeft, maar dat in dezen tijd wel van een zeer bijzondere actualiteit is.

A. B. Roels

Theodor Baader, *Aus holländischer Landschaft* (*uitg. Hans Prell, 's Gravenhage*).

In zijn artikel „De Duitsche literatuur van heden", dat gepubliceerd werd in De Schouw van Juni jl., schreef Prof. Dr Th. Baader o.m.: „Het geloof van den dichter in de toekomst van zijn natie is voor onze beoordeeling van zijn werk de gewichtigste maatstaf: als hij dit geloof niet bezit of niet als een electrische vonk op de harten van zijn volk weet te doen overspringen, dan heeft hij voor de opvoeding van zijn volk en de eeuwigheid van zijn natie niets gepresteerd. Maar om dit geloof te bezitten, is het naar de Duitsche literatuurhistoricus Franz Koch met meeslependen nadruk heeft uiteengezet, noodzakelijk ook het geloof aan een hoogere, een bovenmenschelijke leiding te bezitten. De Duitsche mensch kan niet leven, als hij niet aan een leiding kan gelooven, welke boven hem staat. De dichter, die dit geloof moet missen, zakt af tot het onvruchtbare „schrijverdom", „Literatentum", al mag zijn kunnen ook nog zoo hoog staan. Er was in de Duitsche literatuur een tijd, dat men geen heldendom meer kende, juist omdat men geen geloof meer had. Men had ten eenenmale verleerd zich boven zichzelf te verheffen en in het ideaal van een geniale leiding te gelooven. Daarom bleef als rest slechts over een onvruchtbare zelfbespiegeling, in het gunstigste geval de aesthetische weerkaatsing van een verzonken schoonheid en de geste van een vermoeid afstand doen, zooals men het thans bijvoorbeeld nog in de Nederlandsche dichtkunst bij sommige schrijvers kan opmerken."

De bovengenoemde verzenbundel van Theodor Baader ontleent zijn titel aan de eerste groep daarin gepubliceerde verzen, die de dichter onder indruk van het Nederlandsche landschap en de Nederlandsche steden schreef. De negentig verzen, die in dezen bundel onder de titels Holländische Landschaft, Besinnung, Die Poesie des Klanges, Illustrationen, Altgermanischer Glaube, Wir und das Vaterland, Das Lied vom Tode, Das Zeit-Erlebnis en Gott und die Welt bijeen zijn gebracht, geven regel voor regel blijk van een rijk gedachtenleven en van een niet minder rijk geloof. En toch hebben ze, het spijt me het te moeten zeggen, met poëzie maar weinig te maken. Daartoe ontbreekt teveel en te voelbaar de poëtische gedachte, het dichterlijke beeld, de dichterlijke inspiratie.

De gedichten van Baader zijn in zekeren zin cerebraal te noemen. Zij zijn niet ontstaan, doch geschreven. Vorm en inhoud zijn niet tegelijkertijd ontstaan en in geenen deele onscheidbaar, de inhoud was éérst bij Baader, de inhoud ontstond uit een samenwerking van zijn gevoel en zijn verstand; de vorm werd — later — pasklaar gemaakt voor dien inhoud. Het gevolg is een, ik zou bijna zeggen programmatische rhetoriek, een beeld, dat in vele gevallen te versleten is om pakkend te zijn, en in andere gevallen te weldoordacht om eenige poëtische ontroering te kunnen wekken. En wanneer wij bij sommige jongere Nederlandsche dichters betreuren, dat hun dichterlijke talenten slechts gebruikt worden om een groote innerlijke leegte tot uitdrukking te brengen, dan moeten wij ook betreuren, dat Baader niet voldoende dichterlijk talent bezit om beter uitdrukking te geven aan zijn innerlijken rijkdom.

Jan van Rheenen

F e d d e S c h u r e r: *Fiif en twintich Fryske dichters (uitg. Bigot en Van Rossum N.V., Amsterdam).*

Het eerste, dat bij het ter hand nemen van deze bloemlezing opvalt, is het feit, dat dit Friesche werkje een niet-Frieschen uitgever heeft gevonden. Dit teekent de vergroote belangstelling voor het Friesche boek, ook buiten Friesland. Het is nog niet zoovele jaren geleden, dat het uitgeven van een werk in het Friesch bijna een philantropische daad was, doch thans is het zoo, dat meer en meer uitgevers buiten het Friesche taalgebied zich aan Friesch werk wagen, terwijl uitgevers in Friesland zelfs per advertentie contact zoeken met Friesche schrijvers!

In hoeverre deze belangstelling gerechtvaardigd is, daarvoor biedt het hier aangekondigde werkje een uitstekende gelegenheid. Immers, het geeft wat de Friesche poëzie betreft, een overzicht van de afgeloopen vijf en twintig jaren en wel door middel van een keuze uit werk van even zoovele dichters. Daarbij is de stof in vier afdeelingen verdeeld, waarvan de eerste gevormd wordt door de dichters, wier opkomst verbonden is aan de door Dr D. Kalma geleide Jongfriesche beweging van 1915. Hier treffen we de namen aan van Dr O. Postma (geen Jong-Fries trouwens), Rixt (mej. H. A. van Dorsen), Rinke Tolman — die zich slechts kort aan de poëzie heeft gewijd —, D. Kalma, mej. S. Kloosterman, enkele jaren geleden overleden, en eenige kleinere figuren. Helaas ontbreekt de dit jaar met den Harmen Sytstra-prijs begiftigden dichter R. P. Sybesma, die in zijn Jongfriesche jaren meesterlijke sonnetten heeft geschreven. Later heeft hij zich over deze, naar zijn meening te zeer individualistisch gerichte poëzie sterk critisch uitgelaten, waarmede mogelijk verband houd, dat ingevolge den wensch van den dichter, hij in deze bloemlezing niet vertegenwoordigd is.

De tweede afdeeling wordt gevormd door de generatie J. H. Brouwer, Fedde Schurer, Gerben Brouwer, D. H. Kiestra en Inne de Jong, die wel den Jongfrieschen invloed hebben ondergaan, doch die eerst na '20—'25 productief werden.

Veel plaats is tenslotte ingeruimd aan de jongeren, die omstreeks 1935 naar voren kwamen. Bij hen is er geen scheiding meer tusschen persoonlijke- en volkskunst naar de opvattingen van '15. Bij hen heerscht het begrip van de volksverbondenheid naast het onbestreden recht van des dichters individualiteit, zooals Schurer het in zijn inleiding gelukkig formuleert. Hier vinden we den uiterst begaafden Douwe Tamminga naast den „halucinairen" Joh. D. de Jong, den weinig schrijvenden G. N. Visser naast den ietwat onder romaanschen invloed staanden Anne S. Wadman, alsmede Abe Brouwer, beter bekend als prozaïst, A. R. Scholten, Jan Piebenga, Y. Poortinga en schrijver dezes.

Wat bij het beschouwen van deze derde afdeeling opvalt, is de betrekkelijke kortademigheid, waarvan de meeste dezer jonge dichters hebben blijk gegeven. Joh. de Jong, Scholten, Van der Molen bijv. kwamen ieder omstreeks 1937 met een bundel verzen uit; sindsdien heeft geen van hen meer iets van beteekenis gepubliceerd. Alleen een Tamminga en een Wadman zijn tot den allerlaatsten tijd toe scheppend gebleven, doch dit kan het ontbreken van een krachtig dichterdom in Friesland in dezen tijd — heel anders dan in den vorigen oorlog — niet vergoeden.

Fedde Schurer heeft met zorg uit bundels en tijdschriften de vruchten samengelezen, welke als een literaire herfstgave van goeden Frieschen bodem voor het komende wintergetij duurzame en genotvolle spijze verzekeren. Typografisch verdient het 123 pagina's tellende werkje eveneens onzen lof. S. J. van der Molen

S v e n H e d i n: *Amerika in den strijd der Kontinenten (uitg. Westland, Amsterdam).*

Het internationale Jodendom bedreigt de Europeesche kultuur en het streven der jonge staten om zich een levensruimte te verschaffen, waardoor het leven der volkeren voor de toekomst gewaarborgd zal zijn, door gebruik te maken van het bolsjewisme van Sovjet Rusland en de Amerikanisatie politiek der Ver. Staten. Op het aandeel, dat de Ver. Staten in het ontketenen van den oorlog als handlanger van het internationale Jodendom gehad heeft, wordt de aandacht gevestigd door Sven Hedin in: Amerika im Kampf der Kontinente (F. A. Brockhaus Leipzig), vertaald en uitgegeven bij de uitgeverij Westland te Amsterdam, door Kühn in zijn artikel „Die eigentliche Grundlage der us-amerikanischen Aussenpolitik (Zeitschr. für Geopolitik 4/5 1943) en in „Die Entstehung des Krieges von 1939, Geheimdokumente aus europäischen Archiven: I. Roosevelts Weg in den Krieg (1943)". Terwijl in het laatste werk, een uitgave van het Duitsche ministerie van buitenlandsche zaken door middel van actenmateriaal onweder-legbaar de schuld van Franklin Delano Roosevelt aan het ontketenen van den oorlog van 1939 als gehoorzaam dienaar van het internationale Jodendom wordt vastgelegd, hebben Kühn en Hedin aan de hand van redevoeringen van Amerikaansche staatslieden en allerlei persuitingen bewezen, dat de leidende staatslieden der Ver. Staten den strijd tegen het Europeesche continent zochten om zoodoende de leiding van het wereldgebeuren in handen te krijgen.

In een vlot geschreven, goed doorwrocht werk geeft Sven Hedin een overzicht van het politieke streven der Ver. Staten. In het inleidend hoofdstuk schetst hij de vergeefsche pogingen, die van Duitsche zijde in de 19e eeuw werden gedaan om tot een vriendschappelijke verhouding met de Ver. Staten te geraken. De volle schuld hiervoor draagt Theodore Roosevelt. Vervolgens behandelt Sven Hedin het ontstaan van den eersten wereldoorlog. Hij geeft daarbij aan, hoe reeds Lensch in zijn werk: Drei Jahre Weltrevolution (1918) aantoonde, dat het voor de Duitsche productie noodzakelijk was om afzetgebieden te verwerven en er een eind moest komen aan de „werelddienstbaarheid" van het Duitsche volk (p. 51). Toen het aan het Duitsche volk onder de geniale leiding van Adolf Hitler gelukt was om zich te herstellen en zich te bevrijden van de keten van het dictaat van Versailles, moest er wederom een strijd ontbranden om het Duitsche volk in dienstbaarheid terug te brengen. De stoot tot dezen oorlog kwam van de Ver. Staten, waar in 1933 Franklin Delano Roosevelt president geworden was. Hij trad op als handlanger van het Joodsche grootkapitaal en stuurde doelbewust op het conflict aan, dat aan de Ver. Staten de leiding in de wereld moest geven (hfd. IV). Sven Hedin wijst dan op de redevoeringen van den president en der leidende Amerikaansche staatslieden, op de uitingen in de pers, waardoor het Amerikaansche volk, dat voor een optreden naar buiten niets voelde, gewonnen moest worden (p. 99/101) voor een optreden tegen de totalitaire staten (vgl. hfd. VIII). De president ontzag zich niet in vollen vrede met den Engelschen minister-president Winston Churchill het zgn. Atlantic Charter op te stellen in Aug. 1941, waarbij als punt 8 werd vastgesteld, dat de totalitaire staten ontwapend moesten worden en onder contrôle geplaatst moesten worden van „vredelievende mogendheden" i.c. de Ver. Staten (p. 174; 187).

In een slotartikel wijst Sven Hedin op de funeste gevolgen, die deze politiek voor de Ver. Staten zal hebben. Het Amerikaansche volk zal de hoorigheid van zijn leidende staatslieden aan het Joodsche grootkapitaal moeten betalen met het opbrengen van ondraaglijke belastingen, terwijl er een enorme werkloosheid zal heerschen (p. 189, 191, 194). Het is dan ook niet te verwonderen, dat Sven Hedin een vernietigend vonnis over den president velt. „Hij sprak van vrijheid van armoede, maar was niet in staat om meer dan 10 mill. menschen arbeid, brood en onderdak te verschaffen. Hij sprak van vrijheid, van vrees voor toekomstige oorlogen, maar bereidde niet alleen den oorlog van zijn eigen volk voor, maar ook voor de geheele wereld. Voortdurend heeft de president zijn volk belogen en bedrogen. Men kan hem aansprakelijk stellen voor den dood van millioenen (p. 206). Thans had Sven Hedin ook zijn verantwoordelijkheid kunnen vaststellen voor den ondergang van tallooze kultuurmonumenten, die vorige geslachten zelfs in de meest roerige tijden met groote zorg ontzien hebben. Dr E. C. G. Brunner

J. C. N a c h e n i u s: *Stamhoudertje (uitg. Hamer, Amsterdam).*

In dit boekje vinden we in groote lijnen het erfelijkheids- en erfgezondheidsprobleem beschreven en wel in verteltrant, zoodat het voor een ieder bevattelijk is. Bovendien is het door zijn uitgave, indeeling en teekeningen zeer aantrekkelijk gemaakt. Het kan een geslaagde poging genoemd worden om de menschen op anderen dan langs zuiver wetenschappelijken weg bewust te maken van sibbe, ras en volksgemeenschap.

Uit dit boekje, dit „verhaal", spreekt het wezen van onze levensbeschouwing, de natuurlijke gebondenheid van lichaam en geest, die tezamen overerven in den eeuwigen erfstroom, eeuwig zoolang er voortplanting is. Zoo begrijpen wij onzen plicht: een talrijke en gezonde voortplanting tot instandhouding van ons ras.

Dr J. E. van Renesse

G. A. M. d e M o n y é: *Het wonder der erfelijkheid (uitg. Westland, Amsterdam).*

Het is noodzakelijk, dat onze volksgenooten op de hoogte zijn van de grondbeginselen der erfelijkheidsleer. Immers alleen dan zullen zij de groote waarde van een gezond erfgoed kunnen beseffen en het belang van een juiste, d.w.z. biologisch gegronde huwelijkskeuze met alle gelukkige consequenties daarvan voor het nageslacht, d.w.z. voor de toekomst van ons volk.

De Monyé is er goed in geslaagd om in zijn boekje „Het wonder der erfelijkheid" op beknopte en overzichtelijke wijze ons voor te lichten. Het zijn in het bijzonder de fleurige en min of meer humoristische teekeningen, die voor een ieder het lezen van dit boekje aantrekkelijk maken. De logische opbouw maakt het ook voor een ieder begrijpelijk. Het is daarom te hopen, dat velen er gebruik van zullen maken ter verrijking van hun kennis juist op dit gebied.

Dr J. E. van Renesse



MUZIEK LEVEN



JKVR. H. VAN LENNEP

LOHENGRIN

DOOR DE AMSTERDAMSCHE OPERA

„Wien het toeschijnt, dat er aan Lohengrin verder niets te begrijpen valt, dan de kategorie: christelijk-romantisch, die begrijpt alleen een toevallige uiterlijkheid, maar niet het wezen van zijn verschijning. Aldus Wagner in zijn geschrift „Mitteilungen an meine Freunde". Hij beproeft daar zijn innerlijken ontwikkelingsgang te demonstreeren aan de opeenvolgende composities: Der fliegende Holländer, Tannhäuser en Lohengrin. De gemeenschappelijke drijfveer van deze spelen was Wagners smartelijk verlangen naar een ideaal, hem in die jaren nog onduidelijk bewust. Het wisselend beeld daarvan scheen te wijzen op dien verheven vrede van een zielsgesteldheid, vrij van strijd en splijting, aan gene zijde der onverzoenlijke tegenstellingen natuur en geest, deze evenwel verbindend in een hooger eenheid, waar zij elkander niet langer bestrijden, doch aanvullen. Rusteloos doolt de Hollander van zee tot zee en zwerft de ridder en minnezanger Tannhäuser van den Venusberg over den Wartburg naar Rome. Beider verlossing valt samen met hun ondergang. De weg, die leidt tot vrede in den dood, die wordt hun door een vrouw gewezen en voorgegaan. Omgekeerd is Lohengrins gang. Uit de koude helderte van zijn geestelijk rijk trekt hem de koesterende gloed van het gevoelsleven. Niet als held van goddelijken oorsprong begeert hij aangestaard te zijn en bewonderd. Als m e n s c h verlangt hij bemind te worden. Aan het hart verkiest hij zijn geheimzinnig wezen te openbaren, niet aan het vorschend verstand, dat den toover, die hem omgeeft zou wegvagen. Daarom is het, dat hij elke vraag verbiedt naar zijn natuur en herkomst. In dit, het meest tragische van Wagner's treurspelen, blijft het conflict der tegenstellingen onopgelost. Het einde van het drama laat bij den toehoorder het gevoel van een gapende klove na, een onoverbrugbare. Wagner heeft den Lohengrin verklaard als de tragedie van het groote kunstenaarschap, van het scheppend genie, dat, zijn „koninklijke eenzaamheid" verlatend, reikhalzend opgaat in de algemeenheid om er het zoozeer begeerde volkomen-opgenomen-en-begrepen-worden te beleven. Deze zaligende ervaring nu kan dan alleen zijn deel worden, wanneer een kunstenaar ophoudt kunstenaar te zijn. Zoo was het Wagner vergaan. De tragiek van zijn eigen situatie vond hij in de Lohengrinsage afgespiegeld en zijn meesterlijke adaptatie daarvan voor het lyrisch tooneel moet als een der hoogste verrichtingen van zijn dramatisch genie worden beschouwd. — Met deze korte aanduiding van het persoonlijk gemoedsprobleem, dat, naar Wagner's uitlatingen, aan den Lohengrin ten grondslag ligt, heb ik het misplaatste willen aantoonen van de opvatting, die dit drama nog steeds doet zien als een strijd tusschen „het lichtend christendom" en de „machten der duisternis", zooals deze laatste worden belichaamd in de gestalte van de heidensche Ortrud. Ondanks het romantisch omhulsel, dat over de dramatiseering dezer middeleeuwsche legende weelderig ligt gespreid, draagt het stuk klassieke trekken en wel die van een echte noodlotstragedie. Doch een noodlot dat zich niet van buitenaf voltrekt, noch als de uitkomst gelden mag van tragische schuld. Niet in den zin ten minste der conventioneele dramaturgie. Het is de liefde van een m i n n e n d e vrouw, die Lohengrin boeit en juist de minnares in Elsa dringt haar tot uiting der heillooze vraag. Naar zijn volstrekt bezit verlangt haar liefde. Elsa's waarachtige, haar volledige verbondenheid aan Lohengrin immers, deze zelve dwingt haar niet te rusten eer zij zijn wezen heeft doorschouwd en medeweetster wordt van zijn geheim. Geheel zich geven echter kan hij aan deze vrouw slechts op een wijze, die het mysterie van zijn goddelijk wezen zou te niet doen. — De gekrenkte trotsaard Telramund, wraakgierig en misleid, maar in deugd onkreukbaar, is een rampzalig hater geworden, die voor zijn geweten geen rust vindt. Onontkoombaar is de greep der „wilde Seherin" op dien verlaagde. Wars van God en gebod, want Wodan en Freya hartstochtelijk toegedaan, volgt Ortrud frank en onvervaard de ingevingen van haar woeste natuur. Door eerzucht verteerd en standvastig aan haar doel verknocht, zal zij voor geen middel wijken. Haar hooghartigheid, niet haar geweten schuwt vleierij en gehuicheld berouw. — Precies zooals zij komen moeten, gebeuren de dingen. Zij kunnen niet anders verloopen. Het tragisch lijden der personen vloeit voort uit hun handelingen, die weer uit hun geaardheid resulteeren. Als noodlotstragedie is de Lohengrin in eerste instantie een karaktertreurspel. Plastisch stelt dit stuk zeer verfijnde eischen. Een eenigszins zoetelijke Elsa is al even onaanvaardbaar als een gemeene Ortrud, een schurkachtige Telramund, een weeke Lohengrin.

Aan de uitbeelding der hoofdpersonen, ofschoon niet geheel in den zin van wat hierboven werd uiteengezet, heeft Johannes den Hertog als regisseur oplettend gewerkt. Van den kant der spelers staat bovenaan Jeanne de la Rosière met een sterk tooneelhoudende Ortrud. De hartstocht en gruwzame, maar voorname barbaarschheid van een „fürchterliches Weib", dat ook vorstin en niet gedrochtelijk is, die gaf zij te zien in sober spel, dat groot was van beweging en heel geconcentreerd. Terwille van haar zeer muzikaal gezongen partij — waar zij in de slotscène de voorgeschreven toonhoogte handhaaft — brengt Jeanne de la Rosière haar mooie mezzo-sopraanstem in gevaar. Althans, wanneer zij die partij vaak na elkaar te zingen krijgt. Vocaal is de Ortrud in het hoog-dramatische vak het best geborgen. Greet Koeman, wier actie in de muzikale pauzes verslapt, vind ik nog wat stroef. Haar Elsa is mij niet verrukt en ook niet liefelijk genoeg. Van zeldzame gloed, aanvalligheid en pracht is daarentegen haar vocale uitbeelding. Wat zij liet hooren is niet minder dan volmaakt zingen. Otto Couperus' Telramund is goed, maar van binnen uit niet grimmig genoeg. Muzikaal heel geacheveerd, vertoont zijn prestatie echter de kenmerkende leemten van een stem, die in de hoogte te kort schiet. Jan van Mantgem kan in de titelrol nog niet dat geven, wat den Hertogs regie beoogt. In houding en spel als godsgezant is zijn innerlijke spanning te zwak. Daardoor wordt de uitdrukking star inplaats van monumentaal. In de teedere momenten vind ik geen warmte genoeg. Of nu de regisseur dan wel de speler den Lohengrin wellicht te zeer als een „idee" heeft opgevat, kan ik niet gissen. Hoe dit ook zij, het tooneel is geen boek. Niet het denkbeeld zelf, maar de mensch alleen kan er drager van het denkbeeld zijn. Wat van Mantgems spel laat zien, datzelfde is te hóoren in zijn zang. Wie in Tiefland zijn onvergetelijk prachtigen Pedro heeft gehoord, krijgt den indruk, dat hij zijn zelfvertrouwen van s t e m b e w u s t zanger kwijt is. In ieder geval was van Mantgems weergave zeer doordacht en schrander. Hij is en blijft een kunstenaar met ver, zeer ver reikende mogelijkheden. Die heeft hij nog maar voor een relatief klein deel verwerkelijkt. Siemen Jongsma bracht Hendrik de Vogelaar zooals die in het stuk moet zijn: een waardig en zachtmoedig vorst. Wel dient Jongsma's koning nog deelnemender te worden en iets meer bewogen. Vocaal doet Jongsma niets dan goede dingen. De „Heerrufer" van Gerard Holthaus was van actie noch zang forsch genoeg. Het is de koninklijke wil, dien hij heeft af te kondigen. Holthaus nu was een correct, maar geen fier, geen zelfbewust heraut. In aansluiting met de vier trompetten moet hij zijn boodschap „uitbazuinen". Welnu, daar was geen kwestie van. Zijn moeilijke partij heeft hij eveneens correct gezongen, d.w.z. vlekkeloos van toonhoogte (men hoort het zelden zoo!), doch vocaal doet Holthaus nu niet precies „goede dingen". — Uit koorregie en figuratie bleek, dat Johannes den Hertog als nauwgezet „Bayreuther" is te werk gegaan. Hij heeft gestreefd naar eenheid en overzichtelijkheid van een samenhangend geheel. En hij heeft dit bereikt. Dat is geen kleinigheid, want op het stuk van massaregie stelt de Lohengrin den tooneelleider voor een heel zware taak. De klank van de koren, een levende toonmassa, warm en vol schakeering — indrukwekkend het pianissimo van de mannen — de klank van de koren was magnifiek. Prachtig ook de ensembles van de vier edelen en de vier pages, waarin mij opvielen: Gerard Groot (bas) en Joop Silvester (sopraan).

Minder pralend dan in Rienzi en Tannhäuser, maar geconcentreerder nog en steeds bedacht op orkestrale klankschoonheid, is Wagner in den Lohengrin voor den dag gekomen met een voor goed gevestigden, zeer persoonlijken instrumentalen stijl, die onvergelijkelijke kleurcombinaties en verdubbelingen toont. Typeerend reeds zijn de ver doorgevoerde splitsingen van het strijkkwartet. In het voorspel met de sologroep der vier flageolet spelende violen, de overige eveneens in vieren gedeeld, heeft Wagner een uniek klankbeeld geschapen, een effect, dat als het prototype moet beschouwd worden van het splinterfijne, hooge strijkersdivisi. Den Hertogs vertolking van het voorspel was mij als geheel niet rustig en niet doorschijnend genoeg. Technisch moet er trouwens met de violen nog heel veel gewerkt worden, eer zij er aan toe zijn zóó te musiceeren, dat het Graalmotief „onwezenlijk" gaat klinken. In de eerste acte verschijnt in Elsa's droomrelaas voor het eerst het sierlijk fiere Lohengrin-motief. Onder het hooge tremolo van gedeelde violen en door de harp omspeeld klinkt het in een driestemmig unissono van fluiten en hoboën. Het werd mooi gebracht, de geheele „Traumerzählung" trouwens. Later,

als Lohengrin in de verte nadert, wordt het motief heel zacht herhaald, ditmaal door drie trompetten, maar wederom bij dat suizelen der hooge violen. Het klinkt als engelenzang, indien de blazers tenminste „zingen". Wat ze onvoldoende deden. Uit de teere helderte van dit trompetgeluid onderbroken door verwonderde uitroepen der beide mannenkoren, ontwikkelt zich een jubelende dankzegging, waaraan de gloed der vrouwenstemmen is toegevoegd. Daarbovenuit het ridderthema en nu fortissimo door het volledig koper stralend voorgedragen. Wat een climax! En hij wàs er. De verwerkelijking van het voorafgaande klonk bevredigend. Niet zwaar, niet geladen genoeg was de sfeer in de schildering van Ortruds broedend zinnen door die sombere melodie van lage violoncellen met flarden feestmuziek er tusschendoor. Bij Elsa's verschijning in het maanlicht leidt een fluitsolo (miserabel geblazen!) naar een amoureuze phrase van de clarinet. Heel gevoelig door den solist weergegeven deze melodie, die terugkeert in de optochtsmuziek. Als Elsa zich een oogenblik verwijdert, zet het strijkkwartet met alle kracht een gesyncopeerde triolenfiguur in, een volstrekt unissono op d^1. Het is of Ortruds hart zal barsten. Een stijgende gang der bastuba voert naar haar wilde bezwering der „ontwijde goden" — een evocatie gelijkwaardig aan de ontboezeming van Lady Macbeth. Dat was een prachtig moment, al klonk de bastuba (en die nog wel!) te tam. Geheele passages van de sober plechtige optochtsmuziek zijn uitsluitend aan de blazers toevertrouwd. Wat een milde warmte gaat dan ook van de violen uit, die boven het vrouwenkoor de liefdesmelodie inzetten. Orkestraal vond ik deze scène een hoogtepunt. De inleiding tot de derde acte beviel mij minder. De Lohengrin verlangt een enorme trompetbezetting. Het slottafereel eischt er twaalf op het tooneel. Het was dan ook een uitstekend denkbeeld van den Hertog om de extra koperpartijen te laten blazen door leden van het staf-muziekkorps der Amsterdamsche politie. Zij bleken zeer goede krachten te zijn. Het morgenlied klonk prachtig en groot pleizier had ik in den koningsroep, zoo schitterend als die schalde uit de vier natuurtrompetten. Met zorg was ook de actie van die vier blazers geregeld.

De decors van Professor Emil Pretorius, sober van lijn, warm van kleur, maakten een uitstekenden indruk.

Alles bij elkaar genomen: een grootscheepsche opvoering, die, onder den Hertogs krachtige en bekwame leiding, van de uitnemendheid van het muziekdramatisch materiaal in Nederland ontroerend en nadrukkelijk getuigt.



FILMPSYCHOLOGIE

DOOR PROF. HANS MERX

De wetenschappen en vooral de geesteswetenschappen stonden langen tijd afwijzend tegenover de film, voorzoover zij haar althans niet überhaupt ignoreerden. Een uitzondering hierop vormden de techniek en de rechtswetenschap, waarvan de eerste zich reeds spoedig met de technische verbetering van de film, en de tweede zich met de problemen rond de wetgeving op het gebied van de film, bezig hielden.

Langen tijd heeft de film een strijd moeten voeren om haar erkenning als zelfstandige kunst. Toen zij echter in haar dramatischen vorm haar deugdelijkheid als kunst had bewezen en toen ook wijde kringen uit de intellectueele wereld vreugde en belangstelling in haar schepten, leidde de verwantschap van filmdramaturgie en tooneel tot literairwetenschappelijke onderzoekingen over de verhouding van de film tot de artistieke vormen van drama, roman, epiek, lyriek, enz. Een leidende rol hierbij speelde de Münchener school van Prof. Kutscher, die een serie op dit gebied publiceerde.

Maar slechts een klein deel van al de problemen, die op het terrein van de film om een wetenschappelijke oplossing vragen, was daarmede aangesneden. Meer in het bijzonder ontbrak zekerheid en kennis omtrent de psychische processen, die zich bij beschouwing en vorming van de film afspelen. Op dezen kant van de zaak nu concentreerde zich het filmonderzoek in het psychologisch instituut in Hamburg onder leiding van Prof. Dr Anschütz, ook voorloopig nog wel de eenige instelling van alle Duitsche universiteiten, die zich met dit aspect van de film bezig houdt.

Zeer verhelderend werkte een onderhoud met Prof. Anschütz en zijn medewerker Dr Hunger over de werkmethode en de voorloopige resultaten van het psychologische instituut. Naast gewone- en werkcolleges over algemene psychologische phenomenen van de film en verder vooral ook over daarmee samenhangende individueel-karaktererologische en volkerenpsychologische problemen, werden — deels onder de moeilijkste omstandigheden, zonder dat gedurende vele jaren ook maar een geluidsfilmapparaat, laat staan nog ander technisch materiaal en de noodzakelijke literatuur op het instituut aanwezig waren — een serie dissertaties gepubliceerd, zoonals „Bild und Klang im Tonfilm" door Dr Robbe, „Die Phänomenologie und Psychologie des Trickfilms" door Dr Holtz, „Die Bedeutung des Tonfilms für die Völkercharakterologie" door Dr Naumann, enz. De eerst korten tijd na de overname van het psychologisch instituut door Prof. Anschütz gevormde film-werkgemeenschap behandelt problemen van de optiek, de accoustiek en den tijd in de film, uitbeelding van den mensch in de film, de rol van de film in den kolonialen sector en het thema „Film en Volksontwikkeling".

Een korte opsomming van de psychologische en karakterologische problemen, die zich op het gebied van de film voordoen, toont reeds aan, welk een wijd arbeidsveld hier open ligt. Op het gebied van de experimenteele psychologie en op het gebied van het in het Hamburgsche psychologische instituut van Prof. Anschütz zeer intensief bedreven kleur-toon-onderzoek, komt allereerst in aanmerking de psychologie van het zien in het algemeen en van het zien van bewegende beelden. Vervolgens de beschouwing van de psychologische structuur van het verband van beeld en klank bij de film. Dit laatste probleem speelt niet slechts bij de geluidsfilm, maar ook bij de stomme film een groote rol, daar ook de stomme film slechts dan tot volledige aesthetische uitwerking kan komen, als zij op een of andere manier muzikaal begeleid wordt.

Met het opkomen van de kleurenfilm doen zich weer geheel nieuwe psychologische gezichtspunten voor. Het gaat hier om den invloed der kleuren op de menschelijke psyche in het algemeen. De reeds door Goethe in zijn „Farbenlehre" genoemde zinnelijk-zedelijke invloed van de kleuren valt hieronder. De innerlijke wetmatigheid der verandering van de natuurlijkheid en combinatiemogelijkheden der kleuren, die uit de wijde ruimte met het kleine kameraoog opgevangen worden, moet worden doorvorscht.
Groote moeilijkheden zijn er ook te overwinnen, als het er om gaat in artistiek-aesthetischen vorm een combinatie, eenerzijds van kleuren, anderzijds van tonen en klanken, op te stellen. Hier doen zich problemen voor, die in zeer nauw verband staan met de „Gestaltpsychologie" en het bewustzijnsonderzoek. Juist hier heeft Prof. Anschütz nieuwe wegen ingeslagen en onderzoekingen gedaan, die de verhouding en de grenzen van zuivere waarneming en bewustzijn betreffen.

Op het gebied van de algemeene psychologie en wereldbeschouwing lijkt het van bijzonder belang de problemen van de filmcensuur op werkelijk volstrekt wetenschappelijke wijze op te lossen. Daarvoor is natuurlijk de psychologie de aangewezen wetenschap. Het gaat hierbij voornamelijk om den bijzonderen indruk van beeld, woord en klank op de toeschouwers en om de daardoor, in tegenstelling tot het gesproken drama, teweeggebrachte bijzondere prikkeling van voorstellingsvermogen en phantasie. Slechts vanuit dit gezichtspunt en bij gelijktijdige verduidelijking van psychologische phenomenen als walging, afkeer, wreedheid, erotische prikkeling enz., kunnen zekere en vaste regels voor de toepassing van de censuur worden opgesteld.
Het psychologisch onderzoek van de film heeft niet slechts een wetenschappelijke, maar ook een belangrijke practische beteekenis voor staat en gemeenebest. Dat betreft niet slechts de toepassing van de filmcensuur, maar bovendien nationale belangen, die samenhangen met de propaganda, zoowel onder de Europeesche volkeren, als in de geheele wereld. Juist de film kan, uitgaande boven de klasse der intellectueelen van alle volkeren, de geheele menschheid beïnvloeden, wanneer zij volkomen afgestemd is op de psychische en geestelijke ontvankelijkheid van de betreffende volkeren en rassen. De beteekenis van een en ander voor het koloniale gebied is wel zonder meer duidelijk.

In het Hamburgsche psychologische instituut is met het onderzoek in deze richting doelbewust en energiek een begin gemaakt.

UIT DE TIJDSCHRIFTEN

Westermanns Monatshefte — Der Türmer, Augustus 1943. Westermanns Monatshefte en Der Türmer zijn om redenen van papierbezuiniging samengevoegd tot één blad, dat naar uiterlijk en innerlijk het karakter van de Monatshefte heeft gekregen. Dit nummer bevat naast verschillende novellen en gedichten o.a. artikelen van Dr W. Passarge over aquarellen van Alfred Partikel, van R. Steimel over „Sippenzeichen der Zukunft". Theodor Stiefenhofer schrijft in een artikel „Schöpferische Heiterkeit" over Duitschen humor als levensbeschouwing; hieruit citeeren wij: „Wenn die Kunst des Dramatikers durch den Sturm der Leidenschaften und das Spiel der Kräfte auf der Schaubühne augenblicklich zündend den Menschen in Bann zu schlagen, ja ein ganzes Volk im Schwunge mitzureiszen vermag, wenn es das besondere Los des Lyrikers ist, dasz sein schwerwiegendes Wort nur langsam Ohr und Herz der Nation findet, weil hier die künstlerische Wirkung mehr in der seelischen Tiefe und Nachdrücklichkeit liegt — so wirkt dagegen die Kunst des Erzählers durch die ihr eigene Lebensnähe und lockere Form, womit sie selbst den kleinsten Zug des Alltäglichen gefällig und bequem in die Schau eines Weltbildes zwingt, unmittelbar in die Breite der Gemeinschaft. Nirgends vielleicht kommt daher der Volksgeist zu so natürlichem Ausdruck wie in dieser Kunstart, weil sie aus der unmittelbaren Volkssprache schöpft und den eigentümlichen Charakter des Volkstums in all seinen Erscheinungen am treuesten und dichtesten widerspiegelt.

Jeder Volkscharakter aber ist aus bestimmten Blutskräften gewachsen und jeweils durch natürliche und geschichtliche Bedingungen verschieden. Franz Grillparzer hat einmal eine unterschiedliche Artung des Sprachgeistes der europäischen Nationen sehr anmutig und humorig umschrieben: „Wenn ich die Dinge, so wie sie sind, beim Namen nennen will, spreche ich englisch. Bin ich erregt, will aber trotzdem Haltung bewahren, spreche ich französisch. Bin ich verliebt, flüstere ich spanisch. Musz ich fluchen geschiet's am natürlichsten russisch. Will ich mit der Sprache musizieren, bediene ich mich des Italienischen. Wenn ich aber wirklich etwas sagen will, spreche ich deutsch".

Wie der Sprachgeist ist auch der Humor volksbedingt. So hat beispielsweise der Humor des Engländers jene handfeste Dinglichkeit, die auf Ernüchterung abzielt und uns in die kühle Illusionslosigkeit zurückstöszt. Auch Bernard Shaw ist von dieser Art, ebenso der amerikanische Witzbold Mark Twain. Shakespeare bedeutet im englischen Schrifttum die grosze Ausnahme, denn seine humorgesättigte Ader speist sich aus den Quellen letzter Weisheit: er wirkt dadurch befreiend, dasz er da, wo wir Tragik erwarten, Zusammenhänge des menschlich Unzulänglichen aufdeckt und die Gewalt des Tragischen mit kontrastierender Komik wundersam überspielt. Der Franzose wiederum hat nicht eigentlich das, was wir Heiterkeit oder Humor nennen. Er liebt den geistreichen Witz, die scharfe Analyse, die das Alltagsdenken mit einem gewissen sadistischen Behagen ins Lächerliche auflöst. Er ist der Meister der wohlgezielten „Pointe" — „Esprit" ist ihm alles.

Anders der Humor des deutschen Künstlers: er flieszt aus dem Weltanschaulichen und hat so viele Möglichkeiten und Farben wie der Regenbogen. Mit ausdrucksvollem Tiefsinn hat Jean Paul das innerste Wesen des deutschen Humors gültig und weitstrahlig charakterisiert: „Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für den Humoristen keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt. Er hebt keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Grosze, um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, um ihm das Grosze an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich und alles Nichts ist . . . wenn der Mensch aus der überirdischen Welt auf die irdische hinunterschaut, so zieht diese klein und eitel dahin: wenn er mit der kleinen Welt, wie der Humor tut, die unendliche ausmiszt und verknüpft, so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Grösze ist . . . um alles zu leben, langt ein frohes Dasein schon zu, aber um alles zu sehen, die Menschen, das Leben und noch mehr sich selbst, dazu gehört Schmerz".

Nederland, September 1943. Jaap Kool levert een bijdrage, waarin hij de vraag stelt: „Waarom heeft de Nederlandsche schilderkunst der 17e eeuw den grondslag gelegd voor de geheele latere Europeesche schilderkunst?". Over het nieuwe wereldbeeld, met de Renaissance ontstaan, zegt hij: „De eerste concrete en waarneembare objectiveering van deze nieuwe wereldgedachte is de Hollandsche landschapschilderkunst. Tot dusverre was het landschap in feite altijd slechts achtergrond geweest en geen op zichzelf staand schilderij; het mag dan niet in alle nauwkeurigheid te bewijzen zijn, men voelt toch wel: een landschap van Perugino of Raphaël heeft altijd het eng-begrensde; een tooneel uit de heilige geschiedenis, waarboven zich dan de hemel als woonplaats der Godheid welft. Het Hollandsche landschap is totaal verschillend en nieuw doorvoeld, het is niet een aardsch tooneel van de heilige geschiedenis en evenmin de woning der Godheid; het is een klein deeltje van de natuur, welke wij nog nimmer mochten doorgronden. In deze landschappen zoeken wij tevergeefs de persoonlijke Godsfiguur. Zij toonen ons de wereld zonder haar Schepper, zij laten Hem als het ware in het midden; evenals de toenmalige philosophie van den (in Holland wonenden) Descartes begint deze kunst weer geheel opnieuw, laat de natuur zelf aan het woord komen en wacht rustig af welke reactie zij in de ziel van den toeschouwer wekt. Háár ziel is niet in een Godheid geconcentreerd, maar kan, omdat het heelal van haar doordrenkt is, op elk willekeurig punt te voorschijn treden, zich manifesteeren, zich belichamen . . . . zóó is het landschap, wanneer men het met de ziel vermag te zien. Dit wereldbeleven is niet meer aan God gebonden; wanneer wij het een naam moeten geven, dan is het deze: de Natuur." Kool ziet de zending van de Hollandsche landschapschilderkunst der 17e eeuw in het „terug naar de natuur!", „weg van de natuuranalyse tot de oude, heilige natuur zelf, redding der natuur voor de wetenschap; en tegelijkertijd is dit dan de redding der ziel voor het verstand. Dit is in de wereldgeschiedenis de zending van de Hollandsche landschapschilderkunst der 17e eeuw."

Volk en Bodem, September 1943, is geheel gewijd aan „Sibbe en Erf" en bevat onder meer bijdragen van K. W. Boekholt over „Het Boerendom als Levenskern van het Noordras", van H. Nelissen over „Dorpsgemeenschap en Bouwkunst", van Mr A. L. Tromp over „Volkskunst — Boerenkunst" en van J. Best over „De geschiedenis der Boerderij". Uit de bijdrage van den architect Nelissen citeeren wij: „Elk volk, met zijn deugden en ondeugden, ieder met zijn merkwaardigheden, zal zijn wezen in de bouwkunst tot uitdrukking dienen te brengen. Met een variatie op het bekende spreekwoord zou men kunnen zeggen: „Ieder volk krijgt de bouwkunst, die het verdient."

Willen we dus weer leven binnen den kring van een bouwkunstig schoone, zinvol vertolkte gemeenschap, en voor het platteland beteekent dit dan de dorpsgemeenschap, dan zal de bouwkunst in zijn grondslagen vernieuwd moeten worden, en dit binnen het groote kader van een algeheele sociale kultureele en ruimtelijke herordening van het maatschappelijk leven. Om dit doel te bereiken, hebben we m. i. het volgende program te verwezenlijken:

1°. Alles wat onze dorpen en vrije natuur heeft aangetast, dient te verdwijnen.

Dit heeft met een principieele vernieuwing natuurlijk weinig van doen, maar laten we dit na, dan blijven we minstens een eeuw door al deze leelijkheid omgeven en deze zal bovendien den nieuwen opbouw voor een groot deel zijn effect ontnemen.

2°. Voorkomen, dat geen absoluut leelijke bouwsels meer verrijzen. Zooals wij zagen geschiedt dit voor een belangrijk deel door de eerder genoemde schoonheids- en welstandscommissies, maar toch nog onvoldoende. Dit zijn echter slechts overgangsinstituten, die moeten verdwijnen, althans zeker hun taak moeten beperken of veranderen.

3°. Om een werkelijken, geheel nieuwen opbouw op het gebied der bouwkunst mogelijk te maken, moet het geheele probleem, kunst-ambacht-vakopleiding-industrie, opgelost worden.

De door het liberalistisch tijdperk bevorderde scheiding tusschen kunst en ambacht zal moeten worden herzien. De ware, nieuwe bouwkunst zal uit het ambacht moeten groeien, want ook het ambacht dient uit zijn verval te worden opgeheven. Het zal niet meer mogen voorkomen, dat een timmerman weinig meer van zijn vak afweet dan de opperman op den bouw. En uit dit ambacht zullen de besten gelegenheid moeten krijgen, te kunnen opklimmen naar hoogere posities en tenslotte naar de hoogste in hun vak, naar die van den architect of bouwmeester. Vooral voor de dorpsbouwkunst is dit m. i. de juiste weg. De positie van den plattelandsarchitect zal apart onder het oog dienen te worden gezien.

Wat de opleiding van den bouwmeester in het algemeen betreft, deze zal in de toekomst tot nauwer samenwerking met de praktijk moeten komen.

Diret hiermee in verband staat het groote probleem, de industrie. Moeten wij haar onbeperkt haar gang laten gaan en van alles zooveel mogelijk laten produceeren, tot ons aller rijkdom? Ik meen van niet; we zullen haar een afgebakend terrein voor haar werkzaamheid beschikbaar moeten stellen en haar bepaalde gebieden moeten ontzeggen. Het zij verre van mij deze onmetelijke bron van rijkdom voor het menschdom af te sluiten en de zegeningen, die zij brengen kan, te onderschatten. Het is echter zaak er voor te zorgen, dat deze zegeningen niet tot een vloek worden. Een bepaalde categorie van goederen zal voor het handwerk gereserveerd dienen te blijven, en wel die voorwerpen, welke de meest verheven functies van gezin en volksgemeenschap opluisteren.

Dit vormt te zamen een groot werk en een belangrijk onderdeel van de algeheele kultureele herschepping van onze volksgemeenschap."

Haagsch Maandblad, September 1943, bevat onder meer een bijdrage van Jan Ubink ter gelegenheid van Frans Bastiaanse's 75sten verjaardag, waarin de schrijver als volgt besluit: „Hij (Bastiaanse) heeft aan klaarheid de voorkeur gegeven boven duisternis, aan regelmatigen bouw boven een mystieken of schilderachtigen chaos. En in dit land van schilders en teekenaars de oude tradities van de beeldende kunst gehuldigd in de literatuur. Het volk heeft hem daarvoor beloond en een aantal van zijn gedichten aan zijn overgeërfden literatuurschat toegevoegd. Maar het heeft hem niet den hoogsten rang toegekend. Hij was niet moeilijk en niet onbegrijpelijk genoeg. Bastiaanse had het als leeraar kunnen weten. Wanneer je het de jongelui gemakkelijk maakt, hebben ze er veel pleizier van en ze houden wellicht veel van je. Maar een „kei" vinden ze je niet.

En dat heeft Nederland Bastiaanse ook niet gevonden. Het heeft hem genoten, hem liefgehad en bewonderd, maar het heeft niet met angstigen en gefronsten blik naar hem opgezien. Het zal den jubilaris op het oogenblik waarschijnlijk koud laten. Wie eenmaal vijf-en-zeventig is geworden, ziet de wereld met een ironisch-irenischen blik aan. Vooral als hij de rustige zekerheid mag hebben, dat hij iemand geweest is en dat, zoolang er Nederlandsch op de wereld gesproken zal worden, enkele van zijn gedichten onsterfelijk zullen blijken."

Groot-Nederland, September 1943. Ben Moritz houdt in zijn artikel „Geregistreerde schoonheid in Amsterdam" een pleidooi voor het in teekening brengen van de uit architectonisch oogpunt belangrijke Amsterdamsche gebouwen. Allereerst is dit gewenscht, omdat het gevaar bestaat, dat ook Amsterdam zal worden geteisterd door de stelselmatige anglo-amerikaansche bombardementen; maar, zoo vervolgt de schrijver: „ook bij normale gevallen, bijvoorbeeld wanneer afbraak vanwege bouwvalligheid noodig blijkt, is het gewenscht het betreffende huis in den ouden toestand te herbouwen. Onze tijd heeft met honderden voorbeelden het bewijs geleverd, nog niet rijp te zijn oude monumenten op waardige wijze te vervangen. Een gedeelte der Amsterdamsche architecten is echter van meening, dat herbouw van een mogelijk verwoest stadsdeel in modernen stijl zou kunnen geschieden. Te midden van de 17de-en 18de-eeuwsche huizen is dit bijkans niet mogelijk en ieder rechtgeaard Amsterdammer zal dit ook volmondig moeten toegeven. De Amsterdammer houdt van zijn stad, zij is een magisch begrip, waarin het beste deel van het wezen zijner voorvaderen tot uiting komt.

Vanzelfsprekend moet bij het opmeten en in teekening brengen van de particuliere eigendommen de medewerking worden verkregen van de eigenaars dier perceelen. En gezien de vermeende burgerzin van den Amsterdammer, zou men geneigd zijn te denken, dat deze hierbij ook inderdaad zijn volle medewerking zou verleenen. Helaas is de geestdrift voor het prachtige plan aan de zijde der particulieren niet groot, misschien in verband met de daaraan verbonden onkosten. Men oppert allerlei bezwaren, die echter niets te maken hebben met het doel waarom het gaat. Sommigen staan blijkbaar afkeerig tegenover alles wat er in dezen tijd gebeurt, of dit nu met politiek te maken heeft of niet. Het zal velen immers een raadsel zijn, wat stadsschoon en monumentenbescherming met politiek te maken hebben!

Het is te hopen, dat er alsnog een weg gevonden wordt om de particuliere monumenten in teekening vast te leggen."